الكمال في الجمالية العربية

■ د. عفيف البهنسي *

حوار الجماليات:

البحث عن الجمالية العربية، أو الإسلامية بصورة أعم، لم يظهر على ساحة النظريات الفلسفية بصورة مستقلة، ومع ذلك فإن التنقيب بين صفحات مخطوطات المفكرين من أمثال ابن سينا والفارابي والتوحيدي وابن عربي يجعل احتمال استقراء جمالية خاصة بالفنون العربية الإسلامية، تقوم على الكمال وليس على الأذواق، أمراً ممكناً، وهذا ماتم لنا بعد قراءة ما بقي من آثار أبي حيان التوحيدي(1)

ولكن الفكر الجمالي الأرسطي القائم على مبدأ المحاكاة Mimesis والذي تسرب إلى قناعات بعض المفكرين المسلمين، كان المرجع الأساس لعلم جمالي ادعى واضعوه أنه يغطي فنون العالم، ولكنه بدا واضحاً أنه مازال اسيراً للفكر الجمالي الفيثاغورثي القائم على الكمال الرياضي، والفكر الأرسطي الذي قام على الاكتمال العضوي، كما رأيناه في كتاب Aesthetics الذي وضعه بومغارتن عام 1750م. و أراد به أن يفصل علم الجمال عن الميتافيزيقا، ويجعله موازياً لعلم المنطق، من حيث إخضاع الحكم على الجميل بالاعتماد على مبادئ عقلية وقواعد ومعايير .

ومع تضاؤل شأن الميتافيزيقا، أصبح للجماليات مكان الصدارة عند الفلاسفة المتأخرين من أمثال ادورنو(2)، والذين اتفقوا على رفض الخطاب الوضعي، وإقرار الذاتية المحررة للفن بوصفه شكلاً وذاتية .

مقابل هذا التصعيد في تنظير الجمال الفني الغربي، كان لابد من انبعاث تنظير مقابل لجمال فني شرقي، أو إسلامي عربي، بدا واضحاً ومركزاً في أبحاث اوليغ غرابار(3) والكسندر بابادوبولو(4). وما زالت الدعوة ملحة لمتابعة البحث في الجمالية العربية، يتولاها باحثون وفنانون مبدعون من العرب والمسلمين.

الإبحار بين الضفتين :

تبدو المفارقات القائمة بين الجمالية الغربية والجماليات الأخرى أكثر وضوحا عند المقارنة بين فنون البحر المتوسط، في الشمال والجنوب، فعلى الرغم من التقارب والتقابل الجغرافي بين فنون أوربا في الشمال، وفنون العرب المسلمين والموحدة أيضا في الجنوب، فان المفارقات بينهما تكاد تكون جذرية عند البحث في جمالية كل من الفنيّن.

مع الاعتراف بوضوح الأواصر بينهما في بداية تكونهما ،وقع الباحثون في خطأ التمييز بين البدايات الأولى لنشوء الفن العربي، وبين التحولات السريعة اللاحقة التي بلورت هوية هذا الفن واستقلاليته، لاتصاله بالفكر العربي الذي تكون منذ ظهور الإسلام ونما بفعل المفكرين الكبار وكان لابد من كشف الغطاء عن المعالم الجمالية للفن العربي، إبحاراً في فضاء ذلك الفكر التنويري العربي الذي تألق منذ القرن العاشر.

الأثر الفني والجمال المطلق :

سيكون الأثر الفني محل هذه الدراسة الجمالية منظوراً اليه بعدسة محدبة وسنبدأ مسارنا بالسؤال عن معنى الأثر الفني وحدوده.

الأثر الفني هو إنشاء إبداعي محمول على مساحة اوهيكل، يقوم به الإنسان بفعل ذاته (أي النفس) وروحه (أي الطاقة

---

* باحث سوري في تاريخ الفن. و التشكيل العربي المعاصر.

الإنسانية)، ثم بحكم إدراكه الحسي، بحثاً عن الكمال الفني.

ومع أن هذا الأثر يدخل في نطاق النشاط العملي Praxis، إلا انه يتمتع بقيمة إنشائية Poiesis تجعله يسمو على العمل العادي، حتى الماهر منه، بطرافته وعدم تماثله وتكراره، وهنا لا بد من التمييز بين الحُرَفي الناسخ للشيء وبين الفنان الذي يتجاوز المحاكاة للوصول إلى ما وراء الطبيعة، حيث الجمال المحض، الجمال الفني المطلق الذي لا يطابق شيئاً من الأشياء، بل هو شيء جديد لا وجود سابق له. ولكنه واقع يغيّر الواقع.

الإنشائية وتكون الأثر:

لقد توارت الدراسة الجمالية التأملية أو الوصفية Spectaculairs، وظهرت مؤخراً الدراسة الجمالية الإنشائية Poïetique على يد بول فاليري منذ عام 1975، ثم توسعت الدراسات المنتمية للإنشائية على يد باسّرون Passeron.

ويعود الباحث في هذا المنظور إلى منبع السلوك الإبداعي ليتابع طريقة تكونه، مع الاهتمام بالأثر ذاته وبموضوع هذا الأثر، بصرف النظر عن مؤلفه، أي الاهتمام بالفعل الفني وبالمحصلة الجدلية بين المؤلف والموضوع المنتج. وهكذا فإن عملية الإبداع هي المقصودة في هذه الدراسة التحليلية التي تأتي بعد العمل الفني وليس قبله.

إن هذا التحول من التنظير إلى التحليل، أفسح في المجال لاقتحام عوالم لا حدّ لها من الإبداع الفني، مما أدى إلى الاعتقاد أن لكل أثر فني جماليته الإنشائية الخاصة، كما يقول باسّرون.

ويقودنا هذا القول إلى تبرير الكلام في الماضي والمستقبل، عن جماليات إسلامية محلها الأثر الفني. مع الاعتراف أن سبب تعدد الجماليات هو تعدد ماهيات الحامل من جهة، وغياب المؤلف من جهة أخرى، فنحن نادراً جداً ما نعرف أسماء المبدعين العرب والمسلمين،ولكن هذه التعددية تتوحد بالكمال الفني.

ويقودنا تعدد الماهيات للعودة إلى البحث في مجالات طرح الأثر الفني العربي.

مطارح الأثر:

حتى عهد قريب لم يتكيء الأثر الفني العربي على لوحة



إناء خزفي من سورية الشمالية - القرن الثالث عشر - متحف اللوفر

قماشية متنقلة، بل كان مطرحه الجدار أو الأرضية في العمارة، والصفحة المنمنمة أو المرفقة في المخطوط، أو في أي متاع أو آنية أو آلة. ودفع تعدد هذه المطارح الحاملة إلى تصنيف هذا الأثر في زمرة العمل Praxis وبخاصة أن الحامل كان استعمالياً، وقد يبقى محافظاً على وظيفته الاستعمالية على الرغم من غطائه أو تشكيله الفني.

ولم ينقذ هذا الأثر من الدونية إلا انتقال صفة الاستعمال منه إلى الوسائل المصنعة التي اتقنتها الآلة في العصر التقني. وبذلك ارتفع العمل اليدوي إلى مصاف الأثر الفني، عندما تخلى عن الصفة الآلية، واستبقى المهارة الإبداعية لتكوينه. بل أصبح من فنون العبقرية Arts de génie، كما يقول هربرت ريد.

وعندما انهار الجدار بين الفنون المحضة والفنون التطبيقية Appliqué انحاز لفيف من المصورين والفنانين في الغرب لاقتحام عالم الفنون التطبيقية وعالم التقنيات.

أردنا من هذا العرض السريع لتحول العمل التطبيقي إلى أثر فني في مفهوم الحداثة، تبرير النظر إلى جميع حوامل الفن العربي، على أنها آثار فنية لا مجال لتصنيفها في مرتبة أدنى، وبخاصة أن فن التصوير أو النحت بمفهومه الغربي، لم يظهر إلا متأخراً في ساحة الثقافة العربية.

بين الكمال والجمال:

لعل رؤيتنا للأثر الفني أصبحت أكثر وضوحاً عند دراسته

إنشائيا وليس وصفيا، ولكن ما يساعدنا على توضيح معالم الجمال الفني لهذا الأثر، هو الكمال الذي وصل إليه، بوصفه الصورة التشكيلية للفكر العربي الذي لا يقتصر امتداده إلى بحور التشكيل فقط بل إلى عالم الموسيقا والشعر. ويؤكد الباحثون أن الفكر الجمالي العربي هو الفكر الوحيد الذي ذهب إلى جوهريه الكمال ومحوريته بالنسبة للقيم الجمالية.

ويرى سوريو أن أواصر الفنون قديمة، لا تخفف من حقيقتها التصنيفات التي ابتكرها الفلاسفة، والتي تميّز بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية والفنون الحركية. واعتماداً على هذا المبدأ الماثل حضوره في أجناس الفن العربي، نستطيع الاعتماد على وحدة أستطيقية في فضاء الحياة الروحية، التي سميت رومانسية عاشها المبدعون العرب عبر تاريخ الفن، حيث نشاهد مظاهر التداخل والتفاعل والتراكب بين جميع أجناس الفنون بحثاً عن الكمال.

وعندما نقرأ في تاريخ الفكر العربي فصولاً عن حدود الكمال نكتشف أواصر الفن الشامل مع الأفكار والأخلاق



لوحة من مخطوط مقامات الحريري - سورية حوالي 1220م - المكتبة الوطنية في باريس

والطقوس، والتي بدت واضحة في مواضيع الفن المنمنم، وباعتقادنا أنه ليس من السهل على الناقد أن يفكك عرى التوافق بين صور الأشخاص والعمارات والزخارف و الموسيقا اللونية في منمنمات بهزاد أو رضا عباسي وغيره.

الانتماء والوحدة:

صحيح أن التآصر كان مناط الفكر الفني العربي، ولكن الواقع الاجتماعي المتغير تاريخياً، فرض على المجتمع العربي جملة من الأواصر القومية والمعرفية، فلقد لاحظ المستشرقون أن كمالية الفن استُمدت من الحياة الإجتماعية التي تجمع الروحانية بالمادية، والرومانسية بالواقعية. ولعلنا توسعنا في القول أن الفكرة القومية لا تقوم على أساس العرق والدم، بل تقوم على التوافق و التآصر والتكامل الثقافي المشترك الذي أفرز الطابع الجمالي الموحد والذي تتمثله جميع أجناس الفنون.

وتنتمي كمالية الإبداع، إلى كمالية الفكر الفني الذي ينتمي بدوره إلى الفكر العربي حيث تتماهى فيه الايدولوجيا والميتافيزيقا والاستطيقا. أي العقيدة والفكر المحض والجمالية.

الصيرورة بين العَرَض والنكوص:

لا تتنافى كمالية الإبداع مع التعددية، فالإبداع إنتاج متغيّر خاضع لمبدأ الصيرورة Temporalisme، وليس لطابع الحتمية الدوغماتية التي توضعت في الجلال الذي لا يقبل الشك بل اليقين لالتصاقه بالصورة الإلهية.

ويسمح لنا مبدأ الصيرورة برفض الفعل العرضي، المتمثل بالسهو والصدفة و الارتجال والتجريب، وهي عمليات غير متزنة ولا تخضع لقيود الزمان والمكان، بل لانطلاقات العبث واللعب. كما يسمح لنا بتمييز الفعل النكوصي Regressive الذي يستقرىء جميع مقومات الذات الكمالية في العمل الإبداعي.

الحداثة والتفكيك:

قد ينزلق الفن في أي عصر أو أي مكان من الكمال إلى التفكك، ولكن مآل الحداثة في الغرب كان كارثة القطيعة التي فصلت الفن عن السمو الروحي الذي أعلن زواله هيغل،

وانقطعت عن الرومانسية التي احتضنت نوازع الروح التي أكد عليها الفلاسفة الألمان في يينا. وعن الخيال الذي سحب منه الحلم والأمل إلى ما وراء العنف التشكيلي الذي تجلى في أكثر المدارس الحديثة. ثم عن الحرية الخيالية التي نادى بها الوجوديون الذين أعلنوا على لسان ساوتر إن الجمال صفة لا تنطبق إلاّ على ما هو خيالي

الاستشراق الفني:

من هنا كان الاتجاه نحو الاستشراق الفني صورة من صور إنقاذ الفن الغربي من التفكك. ومنذ أن عرّف هيغل الفن بأنه الوسيلة لمعرفة العالم، جذبت صورة الشرق بتراثه الجمالي المتكامل دولاكروا إلى الرحيل في الزمان نحو هناءة الروح. وأصبح البحث في أعماق الشرق و روحانيته فرصة لإيجاد بديل أزلي لأزمة أوربا[5] ويقول غوتيه « الاستشراق هو البحث عن الوهج المتلاطم بالألوان والظلال،الذي يساعد على العيش في الزمن الحيوي المضاد للواقع البرجوازي المعاصر» «إننا نريد أن نبحث عن مثال متألق نقتدي به في عصرنا»

اللجوء إلى بيئة متكاملة:

لقد فسر الزحف المتواصل الذي مارسه المبدعون من أمثال ماتيس و بول كلي باتجاه البلاد العربية، على أنه شكل من أشكال اللجوء إلى بيئة جمالية متكاملة. فلقد وصف بودلير استشراق دولاكروا أنه بحث عن النور والشمس « لقد استمد دولاكروا من الشرق العربي الضوء واللون الذي أجج لوحاته الجدارية » وكذلك كان هم شاسيريو الكشف في الجزائر عن الألوان المضاءة التي مهدت له طريق الحداثة.

ولكن لا بد من القول أن استشراق دولاكروا وشاسيريو كان سردياً أبعدهما عن الغوص في أعماق الجمالية العربية، على عكس ماتيس وبول كلي الذي عرض في رسائله ومذكراته، اكتشافاته الجمالية المتكاملة في القيروان والمغرب. فلقد فسر الرومانسيون نزعة الاستشراق على أنها البحث عن الشمولية والكمال في فنون الشرق[6].

مراتب الكمال :

كان الكمال في الفن العربي من عناصر هويته وشخصيته. ولقد توسع المفكرون العرب والمسلمون عند الحديث عن الجمال الفني في التركيز على صفة الكمال.فقال السهروردي،«إن جمال الشيء هوحصول كماله اللائق به» ثم توسع النابلسي في وصف حدود الكمال، وقال هو الجامع للجلال والجمال.

وتكمن علة الكمال الأولى عند هؤلاء المفكرين في (الواحد) وهو المثل الأعلى المطلق. والسعي إلى الكمال في العمل الفني هو سعي نحو المثل والملاذ الأوحد «إذ ليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال الا صادر من جهته» كما قال ابن طفيل.

من هنا تزايدت القطيعة بين الصورة والمادة وصولا إلى الجوهر، أو الجمال المطلق. ويتفق الفلاسفة الصوفيون، ابن عربي والجيلاني والنابلسي، على أن الجمال المطلق. هو الكمال الذي لايتعيّن في مادة ولايتكيّف بشكل أو هيأة، والذي يحقق متعة روحانية لاحسية، لأنه لاينتسب إلى عقل نسبي، بل إلى العقل الأول. وهكذا فإن الكمال، المطلق خالص من أسر المادة.

ولقد ميّز الفلاسفة بين جمال ظاهري وجمال باطني، ويرى الغزالي أن الجمال الظاهري الحسي، هو أرخص أنواع الجمال لأنه مبذول ويتم إدراكه بالسمع والبصر، وليس بالحدس. ويدافع ابن سينا عن الجمال الباطني أوالخفي. أي الجمال العقلي المجرد،والذي يتأسس على الحدس الإشراقي. ويؤيده في ذلك الفارابي، فمآل هذا الجمال الوصول إلى الكمال[7]

نظرية الفيض:

كان الوصول إلى الكمال عن طريق الفيض مبدأ أعلن عنه الفارابي بتبرير فلسفي منطقي. والفيض، تكامل على صعيد الوجود كله عند الفارابي، وتبدأ آلية الفيض من الموجود الأول الذي فاض الوجود به وبه يستمر. ومذهب الفارابي أن الله واجب الوجود وأن فيضان الموجودات من وجوده نتيجة طبيعية وضرورية. والإنسان عنده محور الوجود الاجتماعي.

والكمال عند أصحاب نظرية الفيض ترتبط بالصورة وليس بالمادة. فإذا كانت الصورة مطلقة من أسر المادة كان الكمال مطلقاً.

ويفسر مذهب الإشراق عملية الإبداع التي تندس بين الواجب والممكن بحثاً عن ماهية الفن ولقد ترجم هيغل (1807) هذا المبدأ بصورة الكشف عن المطلق، بحثاً عن



غرناطة - قصر الحمراء - النصف الأول من القرن 14 م

صورة الروح. كما في كتابه (فينومينولوجيا الروح) والذي يرى فيه أن الفن يرقى إلى الصعيد اللاهوتي.

اعادة هيكل الروح:

مما لاشك فيه إن الأثر الفني العربي أو الإسلامي ليس معلقاً بالفضاء غير المادي. فهو كالجسم الإنساني مادة ترفعها الروح إلى مستوى الحياة والتعادل.

ومن هنا جاءت نظرية الاعتدال في الفكر الجمالي العربي والتي توسع في عرضها ابن عربي، فهو يرى أن ثمة اعتدال بين عالم النور المحض وعالم الظلمة المحض.

نظرية الاعتدال والإمتاع:

ينطوي مفهوم الاعتدال على التناسب والتناسق في الشكل أو اللون كما يقول ابن سينا.

وعلى التوافق والانسجام في اللحن والصوت كما يقول أبو حيان التوحيدي وهذا الاعتدال سبيل السعادة التي تتزاحم في حدوس المتلقي.

لقد كان المتلقي أكثر حضوراً أمام الأثر الفني، فيما وقف الفنان متنكراً وراء هذا الأثر، ولكن الحوار بينهما يتجلى في حالة الإمتاع التي يشترك فيها الاثنان.

تعريف الثقافة:

ثمة حوار آخر بين ذات الفنان والمتلقي، وبين الموضوع الذي يجمع في الفن الإسلامي بين أقانيم الحياة والفكر والعقيدة. ويصبح العمل الفني بوصفه أثراً ثقافياً، مساعداً ناجحاً في تعريف الثقافة كمنهل للفكر والفن.

البحث عن الرومانسية في الشرق:

مضى الفنانون الغربيون إلى تمثل الرومانسية من الفن العربي على شكل ثورة على علمنة الفكر الفلسفي والثقافي التي

شرعت بها الأنوار، وكان ارتباط هذه الثورة الفنية بالجمالية العربية أكثر وضوحاً، بسبب وحدتها وتكاملها وكانت حجة الرومانسيين توثيق فكاك عرى الثقافة الغربية ولملمة التشتت الوجودي والجمالي والثقافي. بعد انتشار العدمية الحداثوية

ولم تعد الميتافيزيقا قادرة على توحيد التفكك والشتات الثقافي الغربي، فقد تعذر عليها الوصول إلى الحقيقة، وكان نداء هيغل صارخاً بالعودة إلى الروح عن طريق الفن الذي يكشف عن المطلق. ولكن لم يكن من شأنه أن يرى الفن شكلاً من أشكال الدين، بل شكلاً من أشكال التصعيد الفكري. ومن هنا ابتدأت الأبحاث الاستطيقية تحل محل الأبحاث الفلسفية.

التمهيد لاحتواء التجريد الإسلامي:

يجب الانتباه إلى أن البحث الاستطيقي لا يتم من وراء منبر نظري بل في محترف الفنان. وهذا مآل المذهب الإنشائي الذي تحدثنا عنه. فثمة مجموعة من الفنانين من أمثال كاندينسكي وموندريان ومالفيتش قدموا أبحاثاً جمالية من خلال ممارستهم الإنشائية التي انفصلوا بها عن الجمالية الدوغماتية التي كانت سائدة قبل الحداثة.

ويرى مالفيتش في نظريته التفوقية Supermatisme انه لابد من تجاوز الأسلوب القديم في الفن, والذي يقوم بتمثيل الأشياء، إلى فن يبحث عن الكمال في ماهية الفن. إبتداءاً بالتكعيبية ثم المستقبلية، وصولاً إلى التفوقية التي تقوم على التجديد المحض القائم على ((الواقع الواقعي reélle Realité)).

وهو يدعو إلى تماهي الفنان مع العالم وبالعكس، وصولاً إلى الكمال في ما وراء الفن، حيث يقوم الفنان بتشييد جوهر الحياة وليس بتصوير لوحات[8].

أما موندريان، فلقد شيد عام 1919 صرح المدرسة التشكيلية المحدثة وعلى هيكلها صرّح قائلاً ((على الرؤية التشكيلية المحضة أن تشيد مجتمعاً جديداً على غرار إنشاء التشكيلة المحدثة)).

ويرى كاندينسكي مُنشيء النزعة الروحية في الفن[9] أن العصر الكامل للفن التجريدي بدأ انقلاباً في تاريخ الفن واعداً بثورة روحية.

ولقد لاحظ مارسيل بريون[8] أن هؤلاء الثلاثة مهدوا لقبول التجريدية الإسلامية كسند للتجريدية الغربية.

وكخاتمة لا بد أن نطرح السؤال المقابل, هل سيمهد الفنانون التشكيليون العرب لتوضيح الجمالية العربية بأعمالهم الإنشائية الأصيلة التي يدعمها عرض نظري كما فعل الفنانون الأوروبيون الذين ذكرنا بعضهم؟!

❖ ❖ ❖

المراجع:

1- عفيف البهنسي: الفكر الجمالي عند التوحيدي. المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة 1997.

2- Adorno: Theorie Esthetique, Keinsieck. 1982

3- A.Popadopoulo: L'Islam et l'art musueman- Mazenod – Paris 1975

4- O.Grabar: Formotion of Islamic Art. Yale

5- R.Passeron:POïetique et culture- biruni- arcantère 1994

6- عفيف البهنسي: أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث- دار الكتاب العربي -دمشق القاهرة 1997

7- د.سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر العربي والإسلامي- وزارة الثقافة دمشق 1997

8- K.Malevitch: le memoir de Supermatism 1977

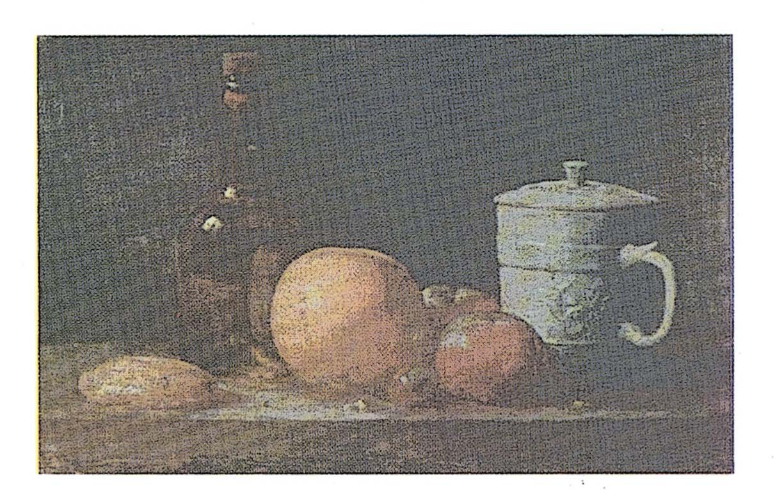
9- W.Kandinsky:Du spirtuel dans l'art,et dans la peinture en partialier Ed.De Beaume-Paris 1951

10- M.Brion: l'art abstrait. Paris – Dieogen 1958

مدخل إلى قراءة العمل الفني

فائق دحدوح *

من هو الفنان؟ إنه، قبل أي شيء آخر، إنسان يصنع شيئاً ما.



كانت كلمة «علم» Science حتى القرن التاسع عشر، وهي فترة زمنية قصيرة قياساً بتاريخ الإنسان العاقل، تدل على المعرفة Connaissance أو النظرية Theorie.، وكانت كلمة «علم» تطلق على كل نظرية، حتى على نظريةٍ رياضةٍ ما كالملاكمة مثلاً. صحيح أن الأمر يتعلق بالاستخدام المألوف للكلمة، ولكن المهم أن الجميع متفق على معناها. و«الفن» Art هو استخدامنا لهذا العلم. كانت كلمة فن تدل على كل مصنوع، وكان يطلق على العمال اسم «الحرفيون» Artisants، حتى إن المهندسين، إذا ما تحدثوا عن مزاولة مهنتهم، كانوا يطلقون على أنفسهم اسم «الفنانون».

تدل كلمة «معمل» «Manufacture» الفرنسية على «العمل بوساطة اليد» حصراً، ولا زالت تدل على ذلك حتى مع استخدام الآلة اليوم في الإنتاج. وها نحن اليوم أيضاً نتحدث كثيراً عن فن الطبخ وفن الخياطة في تداولنا لكلمة فن بمعناها الأصلي.

ليست المسألة هنا مسألة مماحكةٍ حول الكلمات، أو تشجيع على العودة إلى استعمال عبارات مثل «فن» في معان مهملة أكل الدهر عليها وشرب. إن اللغة جسم حي، وهي تغير معناها مع كل جيل باستمرار، ولكن من المهم أن نتذكر أن كلمة فن لم تكتب على الدوام بحرف كبير Majuscule لوصف لوحات عظيمة ومنحوتات جليلة معلقة على جدران المتاحف، وموزعة في ردهاتها وفي عالم ينأى عن الحياة اليومية. قد يكون هذا الجو الاستثنائي محبطاً ومخيباً للآمال، إذ يبدو أن الفن موقوف على أولئك الذين يتوافر لديهم الوقت والوسيلة لدراسته، أو على أولئك المتبحرين في العلم والمعرفة

* فنان تشكيلي.

من دون العامة من الناس. وعليه بات لزاماً علينا أن نتذكر، بين الحين والآخر، أن أكثر التحف الفنية دخلت المتاحف عرَضاً وليس رغبةً من الفنانين الذين أبدعوها. ومع أننا نستخدم كلمة فن لوصف اللوحات والتماثيل، فإن الفنان لا يقيد نفسه ويحدها بمثل هذه العبارات، ذلك لأن الفنان الإنسان موجود في كل مكان في المجتمع وبدرجات مختلفة.

إننا نتناول الفنون من خلال ما تحمله العبارة من دلالة، أي إن للموسيقى والشعر والتصوير والنحت جميعاً وظيفة. إن وظيفة الكرسي واضحة للعيان جلية، إننا نجلس عليه، وهذا الفعل يختصر استعمال الكراسي كلها. وثمة كلمة تشتمل أيضاً، وإلى حد ما، على الفنون مجتمعة ألا وهي كلمة إعلام. إن للفنان، مثلنا جميعاً أفكاراً، ولكي ينقل إلينا هذه الأفكار يكتبها ويغنيها ويرسمها ويصورها وينحتها، أو يتركها للآخرين ليمثلوها على المسرح. قد يكون بمقدور الفنان أحياناً القيام بنقل أفكاره دونما عون من أحد، كل ما يحتاجه لا يعدو ورقة أو ورقتين، وريشة أو قلم رصاص، وقد يتطلب نقل الأفكار، في أحيان أخرى، فريقاً من الفنانين لإنتاج أثر فني قد يكون عمارة كبيرة أو مدينة أو فيلماً سينمائياً.

الفنون الجميلة ليست ترفاً، بل هي ضرورة. قد يأتي الغذاء والعيش في مأوى في المقام الأول، والفن في المقام الثاني. إن هذا الأمر معقول وواقعي، ومع ذلك فإن المعمار الذي يستخدم فنون البناء الحديثة يؤمن جازماً بأنه يصنع من الإنسان كائناً اجتماعياً أفضل مما هو عليه من خلال تحسين شروطه الحياتية على الصعيدين البصري والتقاني. إن الفنانين والمصورين والنحاتين والشعراء ينادون على الدوام بقيادة الإنسان والسمو به، حتى الفن الذي يبدو محايداً لا يحمل رسالة مباشرة، والصادر تلقائياً عن متعة الحياة، يسمو بالمشاهد أو المستمع، ويحلق به بعيداً عن نفسه، ويمنحه فترة زمنية من الاسترخاء يروح بها عن نفسه، فينسى همومه ومتاعبه، ويتسنى له، بعد أن يكون قد نال كفايته من الراحة والانتعاش، وتزود بطاقة جديدة، مواجهة ما تحمله له الحياة اليومية من مشاكل معقدة.

إن الفنون التي نتناولها هنا فنون بصرية، أي تلك الفنون التي نتأملها بالعين والقلب، بالبصر والبصيرة، وعليه لابد من أن نضع فاصلاً بسيطاً، ولكنه مهم، يميز الرؤية من النظر. إن النظر في أو إلى شيء ما بإمعان، يتطلب زمناً وجهداً مركزاً. إن عالم الأصوات يقدم لنا تشابهاً ألفناه أكثر، فمن الممكن أن يطرق آذاننا نغم موسيقي أو صوت ما من دون أن نصغي إلى ما يبثه ذلك النغم أو يصدره ذلك الصوت، ولكننا مع قليل من التركيز نستطيع تمييز الكلمات التي ينطق بها أحدهم على الرغم من الضجيج الذي نسمعه ولكننا لا نصغي إليه.

إذا كنا نحب الموسيقى، أياً كانت، بسيطة أو شعبية، معقدة أو كلاسيكية، نقول إننا نتعلم هذا اللحن أو ذاك، وكلما استمعنا إلى قطعة موسيقية، ألفناها أكثر وازداد فهمنا لها. إننا نتقبل ذلك في الموسيقى، ولكننا لا نفعل الشيء نفسه إذا ما تعلق الأمر بالرؤية. ونحن لم نفكر يوماً بضرورة أن نتعلم النظر إلى اللوحات أو التماثيل، بل إننا غالباً ما نلقي عليها نظرة سريعة لنتركها إلى غير رجعة إن لم نتلق منها رسالة مباشرة. إن الأغلبية العظمى من البشر يتعلمون القراءة والكتابة منذ الصغر، فتبدو تلك النشاطات طبيعية في الكبر، فهم ينسون الجهد الذي بذلوه لتعلم الأحرف، وإذا ما قرؤوا كتاباً لرأوا أن الأفكار التي يتضمنها الكتاب هي التي تحتاج إلى بذل الجهد وشحذ الفكر وليست الرموز الأبجدية.

ثمة لغة راشدة للرؤية مثل لغة الكتابة والكلام، اللغة التي أهملناها في سبيل القراءة. إن أولئك الذين تعنيهم الفنون البصرية، بحكم مهنتهم، ويثابرون على تطوير هذا الجهد المركز في النظر إلى الأشياء ومزاولته، نادرون، وهذا ما يحمل الجاهل بأصول الفن، في أغلب الأحوال، على الشكوى من أن الفنانين ونقاد الفن والمتضلعين منه، بعيدون كل البعد عن الحياة العادية، فيشعر بنفسه غريباً عن التصوير وأنه لا قبل له بالنحت لا من قريب ولا من بعيد، وهو محق فيما يقول. ولكننا، مع ذلك، إذا ما اكتسبنا بعض المعرفة حول تطور الفن عبر العصور، واطلعنا على المشاكل الجمالية والفلسفية والتقانية والاجتماعية التي يسعى الفنانون إلى حلها بوسائلهم المختلفة والمتنوعة، لفهمنا الأعمال الفنية بصورة أفضل، ولعرفنا أن ثمة حقيقة مبدئية ألا وهي أن كل أثر فني يؤثر في المتلقي جمالياً ووجدانياً.

كيف نحكم على العمل الفني ونقومه جمالياً ؟ وكيف نميز الفن الصحيح من غير الصحيح ؟ رب قائل يقول: بالذوق وتعلم الرؤية، تلك هي المسألة التي علينا حلها، فليس ثمة إجابة محددة ودقيقة، وليس هناك رد أو حل يمكن تطبيقه على

كل الأفراد وفي كل الأزمنة.

ليس الدواء سهل المنال، وليس هناك شيء آخر يحل محل بذل الجهد في سبيل رؤية الآثار الفنية رؤية صحيحة، ولكن أنّى للوقت والفرصة المناسبة أن يتوافرا.

الكتب الفنية والمجلات المتخصصة مفيدة، ولكن تفسير العمل الفني أو شرحه قد يكون متعذراً على الكاتب والقارئ معاً، كما أن نسخ الأعمال الفنية لا يمكن بأي حال أن يحل محل الأصل، والكلمة الأخيرة يجب أن تكون للعمل الفني في كل حال. اختار الفنانون أن يصوروا أو أن ينحتوا. والقسم الأعظم منهم رغب عن الكتابة، إذ تبين لهم أن أي وصف أو تحليل شفاهي لأبسط الأعمال الفنية لا يمكن أن يحل محلها، بل غالباً ما تتحدى الأفكار التي تفصح عنها الفنون البصرية كل بديل أو تبديل أياً كان نوعهما وشكلهما.

ومع ذلك فلنحاول الاقتراب من العمل الفني انطلاقاً من السؤال الآتي: ماذا يمثل التصوير والنحت قبل أي شيء آخر؟ قد يكون الموضوع الذي يتناولانه (التصوير والنحت) شيئاً محسوساً، أو شبهاً مستخلصاً من تجربتنا اليومية في العالم من حولنا، أو تحويراً للعالم المحيط متقناً ومثالياً، أو مسلّمة من عالم الهندسة الموضوعي، أو تمثيلاً لعالم حياة الفنان الداخلية الروحي.

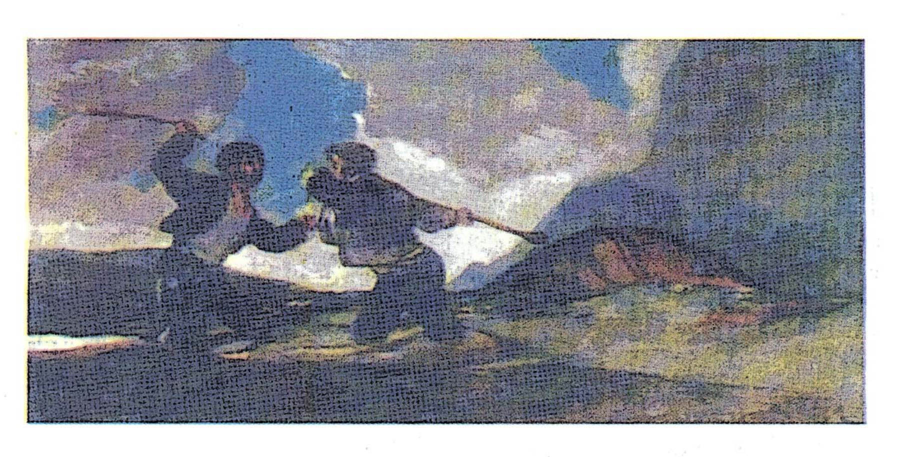
إن المواضيع «العظيمة» لا تضمن بالضرورة إبداع أثر فني عظيم، كما أن اللوحة الجميلة لا تخضع على الإطلاق لجمال الموضوع، ولكن هذه الفكرة الراجحة عادة، شجعتها رقابة على الفن البصري صادرة عن سلطة أو مؤسسة أقرّت الشكل الذي يجب أن يكون عليه الفن للسمو بفكر الجمهور. كان أفلاطون، في جمهوريته المثالية، يطالب الفنانين بتناول مواضيع نبيلة وبأشكال موضوعية. وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وضعت الأكاديميات في كل من فرنسا وإنكلترا قواعد متشددة يتقيد بها الفنانون إذا ما أرادوا تصوير موضوعات تاريخية نبيلة، وفي القرن العشرين أيضاً كانت الحكومة السوفييتية، ولجنة الجائزة في روما، تطالبان الفنانين بتصوير ونحت مواضيع سامية لاعتقادهما أن مثل هذه المواضيع ستلهم الفنانين وتسمو بهم، وقد غاب عمن يدعو إلى مثل هذه الأفكار أن طبيعة صامته لشاردان يمكن أن تكون مصدر إلهام يفوق هكتارات الأمتار من التصوير الأكاديمي، أو من مشاهد أكثر المعارك تحريكاً للمشاعر، وأن الأشغال الحديدية الفنية بعناصرها النباتية لبوابات الشرف في القرن التاسع عشر يمكن أن تقترب من جوهر النحت أكثر بكثير من تمثال برونزي لرجل دولة روماني يزهو بثياب الأعيان.

كان كثير من كبار المصورين رسامين وملونين ومدققين

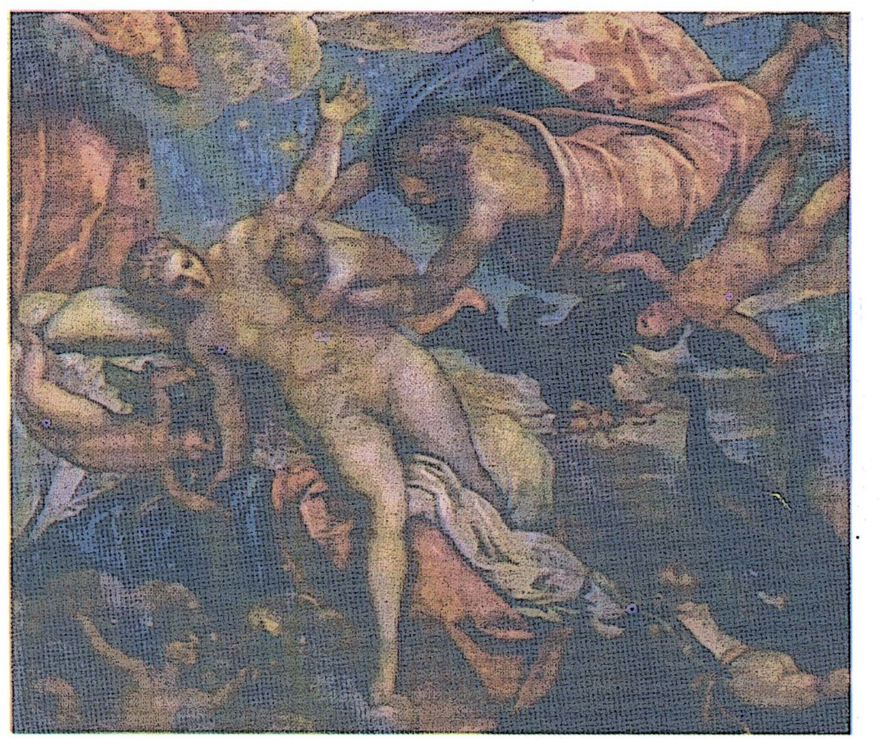




مدهشين للظل والنور، أو كانوا معلمين في الهندسة والتكوين. ولكن هذه المواهب كلها ليست إلا وسائل لتنفيذ العمل الفني وجزءاً مكملاً له، ولا يمكن أن تكون علته أوسببه، فهي لا تضمن وحدها جودة العمل الفني ومزاياه.



أراد الفنان ألفرد ستيفنز (1875/1817)، وهو واحد من أفضل رسامي عصره، أن يقتدي بكبار فناني عصر النهضة، ولكننا إذا ما قارنا رسومه برسوم من أخذ عنهم لتبين لنا أنها من حيث الجوهر لا تدانيها إطلاقاً، إذ كان يقلد عامداً شكل الرسوم أو لغتها الاصطلاحية الخارجية دونما فهم للفكرة أو المغزى. إن رسم ميكلانجلو صادر عن رغبة في التعبير عن الأفكار بأكثر الطرق قوة واقتداراً، في حين أن ستيفنز حاول ببساطة تجاوز تقانة ميكلانجلو والوصول بها إلى حد الكمال لتحقيق رسم ثابت الخطوط وقويها، رسم لا يعوزه تهذيب ولا تنقيح.



كما حاول وليم بليك بدوره تقليد ميكلانجلو، ولو لم يكن يبغي إلا هذا الهدف لأخفق هو أيضاً، ولكن بليك أراد أن يرسم ميكلانجلو للتعبير عن أفكار بعينها كان يعزها كثيراً. لم يكن بمقدوره على الإطلاق أن يتقن الرسم ويجيده مثل ميكلانجلو، ولكنه اكتشف، بالجهد والمثابرة، وسيلة تعبيرية تنسجم كل الانسجام مع أفكاره، فأنتج، من ثم، أعمالاً فنية متواضعة. قد يقول قائل: إن ثمة مفارقة هنا، فكيف يمكن لرسم أخرق لبليك «Blake» أن يعد أثراً فنياً، وأن يفضل على رسم ستيفنز المتألق!

وإذا ما قارنا أعمال ميكلانجلو في كنيسة السيستين ورسومه التي تكاد تكون أحادية اللون، بأعمال تيتسيانو ورنوار، وهما من المعلمين البارعين في التلوين، لتبين لنا أيضاً أن اللون وحده لا يصنع تحفة فنية، بل إن غيابه لا يحط من عظمتها وروعتها.

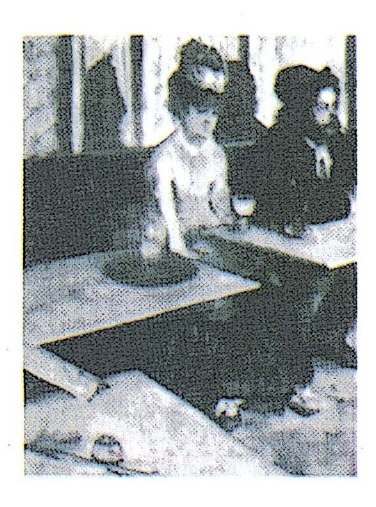
إن البراعة في تصوير كل من تنتورتو وغويا تنسجم بصورة رائعة مع أخاديع الشكل ذي الأبعاد الثلاثة، في حين أن فنانين آخرين مثل فرمير أو ستوبس، ومصورين هندسيين مثل

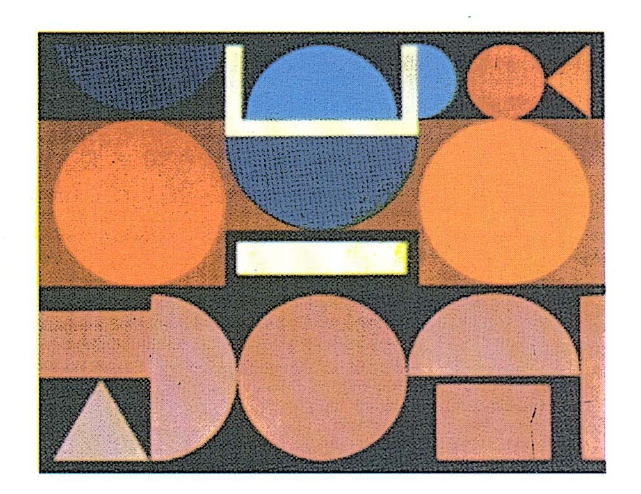


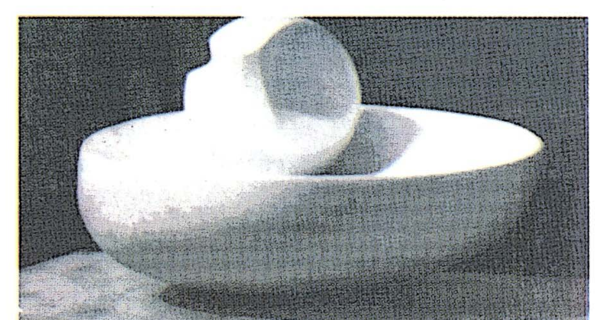


موندريان وهربابن في القرن العشرين، حاولوا عامدين اختزال تقانتهم انسجاماً مع فلسفتهم في التصوير. وكانت حرية العمل بالمادة جوهرية للشكل في تماثيل إبشتاين النصفية، في حين أن نحاتين آخرين مثل بربارة هيبورث كانوا يلحون على بلوغ دقة رياضية. وعليه فإن سهولة العمل في المادة لا تنتج وحدها عملاً فنياً عظيماً.

ولنا أن نعجب بالدقة الهندسية في تكوينات بييرو ديلا فرانشيسكا وستوبس وموندريان، ولكننا نعجب، في الوقت نفسه، ببقع تورنر المائعة، وخطوط جكسون بولوك المتشابكة. إن عذراء الصخور لليوناردو وشكلها الهرمي، متينة التكوين والبنيان متانة البنيات المعدنية لأحد المهندسين البارعين. أما ديغا فقد منح شراب الأفسنتين (شراب مسكر، واللوحة







تحمل عنوان الشراب) قوته بأن جعل خطوط الاهتمام تلتم وتلتقي في نقطة لا مركزية في أعلى اللوحة وإلى اليمين.

اعتقد المصورون والنحاتون التكلّفيون Manieristes في القرن السادس عشر أنهم يستطيعون إنجاز روائع فنية إن هم حللوا أعمال ليوناردو ورافايلو، فتبنوا أفضل الخصائص عند كل منهما، وجمعوها في كل موحد، فجاءت الأعمال التي أنتجوها بهذه الطريقة في مرتبة أعمال النحت والتصوير الجيدة لأهميتها التاريخية ولكونها نماذج لفلسفة الباروك، ولم تستطع التكلفية تحقيق مقاصدها المعلنة، وبقي الفنانون، على المستوى الفردي، أدنى بكثير من المعلمين الكبار الذين أرادوا تقليدهم.



إن لبعض الأفراد ممن يحبون رؤية أعمال التصوير والنحت فكرة خاصة بهم حول الغث والسمين من الأعمال الفنية، ولكن أحكامهم غالباً ما تكون مبنية على الانفعال أو العاطفة: «لا أعرف شيئاً عن الفنون الجميلة، ولكنني أعرف ما يروق لي». ومع ذلك ليس هناك من يعتمد مثل هذا المبدأ في الأعمال التجارية، وفي التشريع المدني أو الجنائي، أوفي شراء منزل أو سيارة، إن أحكامنا في هذه الأمور التي نتحمل تبعاتها، مبنية على شيء آخر غير الانفعال الآني. ولكن في نطاق الفنون فقط يسمح المرء لنفسه بالتمسك بآراء مبنية على أحكام مسبقة.

إن أحد العوامل الرئيسة في الحكم على العمل الفني

ينحصر لا ريب في فهم ما يرمي إليه الفنان. وإن قيمة العمل الفني ترتبط أولاً بقيمة مقصده، ومن ثم بدرجة نجاحه في تحقيق هذا المقصد تقانياً. وسوف يكون من العبث مثلاً مقارنة عمل يعود لمصور متواضع مثل شاردان بأحد أعمال رمبرانت المختلف عنه كثيراً، إذ إن لقوة عمل رمبرانت الداخلية توتراً قل مثيله. وليس من المناسب أيضاً مقارنة عظمة رمبرانت الفردية برسمية ميكلانجلو المثلى، أو إثارة جدل حول القيمة النسبية لأعمالهما، فإن كلاً منهما يعبر عن حقائق عميقة بعبقريته المتفردة.

إن المقارنة بلا تبصر والمنافسة، اللتين أعاقتا الفنون في القرن التاسع عشر، تحملان الناس اليوم أيضاً على الحكم على التصوير الحديث بمعايير عصر النهضة الإيطالي، وبالمقابل فإن ردود الفعل التي تدين فن الماضي كله لا أساس لها من الصحة هي الأخرى.

قد يتغير موقف ذوي الخبرة والنقاد حيال لوحة فنية أو ظاهرة فنية بين حين وآخر، وثمة أدلة لا حصر لها تؤكد ذلك. اعتقد النقاد، عند رؤيتهم أعمال جكسون بولوك لأول مرة، أنها دلالة على ارتكاس مناهض لطرائق التصوير وتقاليده، ورأى الطلاب والجمهور في خيوطه المتشابكة مع الألوان السائلة والمرشوشة، تمرداً على العمل بالفرشاة ولوحة الألوان، فربطوه بكل التقانات الحرة والتلقائية. وللاقتداء بهذه التقانة الجديدة، راح فنانو «فن الحدث أو التلقائي» Painting Action يمطرون لوحاتهم بالألوان أو يمشون فوقها، ورأى الطلاب في ذلك تحرراً فظاً، فعكفوا على استخدام الألوان استخداماً تتحكم فيه الصدفة. إن أعمال بولوك في الواقع هي امتداد لاتساع وسائل التصوير الحاسم ولاستخدام اللون استخداماً ينسجم مع البراعة والموهبة، وقد أثارت تقانة ال «Dripping»، التي تقوم على التصوير بعلب مزودة بثقوب ترشح منها الألوان، دهشة عظيمة في بدايتها، فغابت عن النقاد مراميها، وقالوا إن من الممكن تحقيق التأثير نفسه بوسيلة أخرى أياً كانت، شريطة أن تتوافر حرية التقانة والاستخدام غير المباشر لها، مع الحرص على الطارئ وغير المتوقع. ولكننا الآن، وبعد مرور الوقت، نستطيع أن نصدر حكماً موضوعياً، فالمعركة انتهت، وبإمكان النقاد أن يستعيدوا أنفاسهم ويعيدوا النظر في أحكامهم: من الممكن أن يكون تصوير بولوك نهاية منطقية لتكعيبية كلاسيكية، وأنه يحتل مكانه بصورة طبيعية في تاريخ التصوير الحديث.

ثمة أناس واثقون على الدوام من تفوق النحت الإغريقي والروماني، وثمة آخرون يفضلون اللون على الظل والنور، وينعتون رافايلو بالبرودة، أو يعدون براك أفضل من بيكاسو في مرحلة التكعيبية الكلاسيكية، وأن لهم أسبابهم في تبرير ما يؤثرونه.

إن هذا الإيثار الشخصي الأخير لأمر جيد، إذ يدل على أن الدور الأول والأخير للأعمال الفنية وليس للنظريات، فمن حسن الحظ ألا يكون هناك قواعد محددة وثابتة تحكم على الأعمال الفنية وتتحكم في إنتاجها، ومن حسن الحظ أن تكون الفنون البصرية بمثل هذا التنوع وهذه الوفرة، وبأنها في اتساع دائم وتطور مع تطور الأفكار.

والآن وبعد تعرضنا لبعض المفاهيم الأولية في قراءة العمل الفني، سنتناول مع بعض التحليل والمقارنة عملين هما: «عذراء الصخور» لليوناردو دي فينتشي و«القراءة أو المطالعة» لماتيس، ولنبدأ بتفحص اللوحة الأولى وهي أثر فني معروف على المستوى العالمي.

قبل أي شيء آخر، ماذا نرى؟ يشير عنوان اللوحة إلى موضوع ما: في مغارة تفتح لنفسها طريقاً بين الصخور يجتمع أربعة أشخاص: العذراء التي تمسك بيدها الطفل القديس

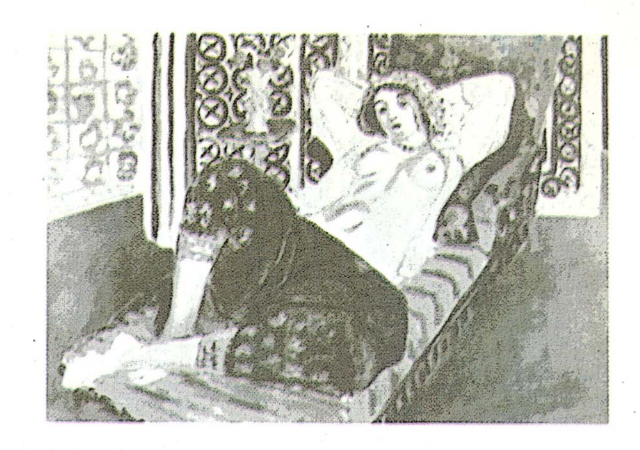




يوحنا المعمدان، والملاك الذي يشير بسبابته، والطفل يسوع، إلى جانبه، يمد يده مباركاً. يقول عنها ميشيل فلوريزون في توطئته لدفتر زوار اللوفر: «من المرجح أن اللوحة تصور حدثاً يقصه أحد الأناجيل المنحولة، وفيه جاء ذكر معجزة الجبل الذي انشق ليحمي القديسة اليصابات والقديس يوحنا الهارب من اضطهاد هيرودوس، والزيارة التي قام بها الطفل يسوع إلى هذه المغارة وقد حمله إليها أحد الملائكة، وأخيراً تبنّي مريم العذراء للطفل اليتيم القديس يوحنا المعمدان». والآن، وبعد هذا الشرح، هل نرى اللوحة بصورة أفضل؟ بالطبع لا، كل ما في الأمر أن هذه الإشارات ساعدتنا على تحديد هوية الأشخاص، وعلى فهم سبب حضورهم. إلا أن مثل هذه المعلومات، والتي قد يكون من العبث نكران فائدتها هنا، من المستبعد ألا تكون ضرورية لنا على الدوام. هل نحن أمام بشارة السيدة العذراء؟ كل واحد منا يأمل في أن يرى العذراء والملاك جبرائيل. أما لوحة ماتيس التي تحمل عنوان «المطالعة» فهي لا تحتاج إلى تحديد هوية المرأتين إطلاقاً؛ فالكتاب الذي تحمله المرأة التي إلى اليمين تسوّغ العنوان، وأكثر من هذا أيضاً، إذ يمكن للوحة أن تستغني عن العنوان، فالمشهد والطبيعة الصامتة والشكل الإنساني تعيينات كافية. إن رؤية الآثار المصورة لا تختلط، في أي حال، مع حقيقة فهمنا لما تمثله هذه اللوحات، وهذا يعني أن فن المشاهدة يقتصر على تقويم العمل الفني تبعاً لقيمته التشكيلية دون غيرها.

من المهم، وقد وصلنا إلى هنا، الاحتراس من أن يستهوينا استخدام كلمة «جمال» محل التعبير «قيمة تشكيلية». إن الجمال بالنسبة إلى الأغلبية العظمى يخضع إلى نموذج لا محيد عنه، ونحن إذا طرحنا «عذراء الصخور» و«المطالعة» على التصويت، فإن أغلبية المصوتين سيختارون الأولى. وإذا ما سألناهم لماذا؟ لقالوا: «في عذراء الصخور كل شيء مرسوم بصورة أفضل، والأداء أحسن بكثير...» في حين أن لوحة «المطالعة» تبدو وكأنها رسم سريع لنساء رسمن بصورة فجة، ووجوه مسطحة، وأيد مهملة! (آه! يا لتلك الأيدي معيار الفن ودليله القاطع!). نبيه ذاك الذي يستطيع الادعاء بأنه لم ير الجمال قط! إن فن الرؤية يحمل في طياته إخطاراً، وهو ألا نصدر أحكامنا على العمل الفني اعتماداً على الفكرة التي نتبناها عن الجمال، ولنعمل على تقبل حقيقة مفادها أن الطبيعة والفن معاً يفرضان علينا أشكالاً متنوعة من الجمال. وبدلاً من أن ندخل في نزاعات لا طائل منها مع أولئك الذين يخالفوننا الرأي، فلندعهم إلى أن يقابلوا بين «عذراء الصخور» و«العائلة المقدسة» لبرناردينو لويني، و«لوحة الحظية» لماتيس، ولوحة لأحد المقلدين الكثر، ونسألهم، من







ثم، بحسن نية وطيب طوية، ما إذا تساوت قيمة تلك الأعمال جميعاً مع غياب أنموذج محدد للجمال! لا ريب في أنهم سيتفقون معنا حتى لو لم يكن هناك نموذج للجمال، وعبرت اللوحات عن أشكال متنوعة للجمال، على أن اللوحات ستبقى متمايزة فيما بينها بمزايا متغايرة، وأن بمقدورنا الحكم عليها بالاحتكام إلى لغة تشكيلية مختارة.

لنتأمل الآن «عذراء الصخور» عن كثب، مع مقارنتها بـ«المطالعة» لماتيس! في لوحة ليوناردو، وحدة الجو هي التي تسترعي انتباهنا على الفور، الأشخاص والأشياء تسبح في جو مغمور في الظل لا يبرز منه إلا أجزاء معينة من الأجسام والمنظر الطبيعي، ولا تغيب عن المشهد إلا الألوان: فالأحمر والأخضر والأزرق والأصفر البني تمتزج بانسجام بعد أن خفف الفنان من درجاتها. وبانتقالنا من ليوناردو إلى ماتيس نكون كالقافز من الغسق إلى شمس الظهيرة. تبدوالألوان في الظاهر هي نفسها، إذ نجد الأحمر والأخضر والأزرق أيضاً، أما الأصفر المشرب بالبني، فقد انقسم إلى لونين أصفر وبني. الحقيقة أن ما نشهده هنا يتعدى كثيراً الانتقال من شبه الظل إلى النور. الألوان بالنسبة إلى ماتيس صارت عنصراً منسّقاً، كما القيم اللونية بالنسبة إلى ليوناردو (أي إنه لا يتعامل مع الألوان لذاتها، وإنما تبعاً لحدة سطوعها). لقد اعترى التصوير تحول كبير! لحم الأطفال عند ليوناردو تحول إلى مادة مناسبة لتكييف درجات ألوانها وتوليد استدارات ناعمة ورهيفة، فجُسِّم اللحم وخُفِّف بضبابية «Sfumato» أو بالبعد الهوائي، مع الحرص على الابتعاد عن البروزات شديدة الوضوح. أما عند ماتيس الذي تتساوى شدة النور في جميع أنحاء لوحته، فإن الألوان تنتشر على شكل بقع أو مساحات كبيرة، مما أدى إلى انعدام استدارة الأجسام أو ظهور ما ينبئ بذلك. إن اللون الصافي أو التشديد عليه لا يتماشى إطلاقاً مع التجسيم ما دام يؤدي إلى نصول اللون، ولهذا السبب كان جسم القارئتين مسطحاً بالضرورة، في حين أن أشخاص ليوناردو، وللحجة نفسها، تتفتح حجوماً، وعليه فإن من نتائج سيطرة القيم اللونية في لوحات ليوناردو، وانسجامها مع ضرورة التجسيم، أهمية كبيرة في تنظيم الفراغ في عمق محدد: الطفل يسوع في مقدمة اللوحة (الأمامية)، والقديس يوحنا المعمدان والملاك إلى اليمين في السطح الثاني، والعذراء في الثالث، وفي الخلفية الحاجز الصخري وفرجة تنفذ إلى البعيد.

عند ماتيس، اللجوء إلى العمق كاللجوء إلى التجسيم، وهما أمران مستحيلان، فلم يكن بوسعه إلا أن يأتي بخلفية اللوحة إلى مقدمتها. والواقع أن النسيج المزخرف والمستطيل الأخضر ورسم الباب تكاد تكون مصطفة فوق المرأتين.
هل يكفي وضع الألوان جنباً إلى جنب؟ من الواضح أن تنظيم الحيز (الفراغ) عند ماتيس مدبر ومحسوب كما هو الحال عند ليوناردو، ولكن بوسائل مختلفة: اللون الأخضر في العمق، وهو لون بارد، يقابله لون الفستان الأصفر (لون حار) الذي يوحي للمشاهد بأنه «متقدم إلى الأمام» ولذلك ألبس المصور المرأة الثانية لوناً أزرق (وهو لون بارد)، لكي «يحتجز» اللون الأصفر ويمنع تقدمه أكثر من اللازم.

من الممكن إذن تشكيل الفراغ بوساطة القيم اللونية

وتدرجاتها (ليوناردو)، أو بوساطة الألوان (ماتيس) الذي زاد في تماسك التشكيل وثباته بلجوئه إلى الألوان المتنامة: أحمر السجاد، وأحمر الفستان إلى اليمين، أخضر الخلفية والنباتات على جانبي القارئتين، يزدادان شدة في تكميل بعضهما بعضاً، والحال نفسه بالنسبة إلى أصفر وأزرق المرأتين.

إن كل جزء في عذراء الصخور ملون بعناية، وإن أي بقعة «بيضاء» مهما صغرت ستشكل فجوة «تمزق» النسيج المتلاحم والمتصل لتدرجات الألوان وتنويعاتها، في حين أن ماتيس كان يحرص، بالمقابل، على توفير «هوامش» لتحافظ ألوانه على شدتها القصوى، فالألوان البيضاء في لوحته لا تشكل فجوات، ولم تُترك سهواً، ولكنها فواصل لونية ضرورية جداً كما الفواصل في الموسيقى.

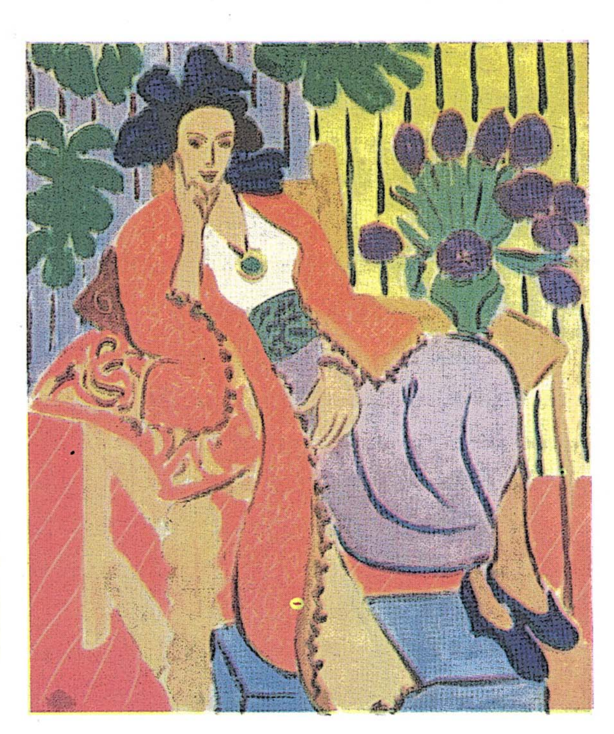
لننظر الآن إلى تعبير الوجوه كيف تناوله الفنانان وعالجاه: على الرغم من الكتابات الغزيرة حول ابتسامة ليوناردو الذائعة الصيت، فإن أي وجه من وجوه ليوناردو، بما في ذلك وجه العذراء والطفل يسوع، إذا نظرنا إليه عن قرب، لايعبر عن عاطفة بعينها، وذلك لأن استخدام البعد الهوائي (التظليل الضبابي- Sfumato) والقيم اللونية، لا يتلاءم مع ما يستثيره التعبير السيكولوجي من عارض طارئ، ولا ينسجم، من ثم، مع الإيماءات شديدة البروز. وعندما شرع ليوناردو في تصوير مشهد مأسوي، لم يقيد نفسه ويقسرها على تغيير ملامح شخوصه، بل أجرى تغييراً في التقانة والأسلوب، ودليل ذلك لوحته المشهورة «العشاء الأخير» في ميلانو، إذ استبدل الفوارق اللونية للأشكال المتلائمة مع التصوير الزيتي، بتكوين يرتكز على الكتلة، وأحل محل جو عذراء الصخور، رسماً راسخا «يحاصر» الأشخاص، وبدلاً من إحكام الألوان وضبطها بنقلات رهيفة، صارت الألوان الفاتحة والقاتمة تميل إلى التضاد الذي أضفى على المأساة جواً ملائماً. لم يجر ليوناردو تعديلاً في تعبير الوجوه فحسب، بل وفي طريقة معالجتها أيضاً، ويستدل على ذلك بمقارنة رأس الملاك واستدارته، برأس الحواري المختزل والمبسط عمداً. لقد تغير كل شيء في العشاء الرباني، حتى طريقة وضع الألوان: اللمسة في عذراء الصخور رهيفة إلى درجة قصوى، في حين أن لمسة الفرشاة في العشاء الأخير وليدة يد جريئة وصارمة.

كل ذلك يعني أن ليوناردو لم يفد من الألوان الزيتية

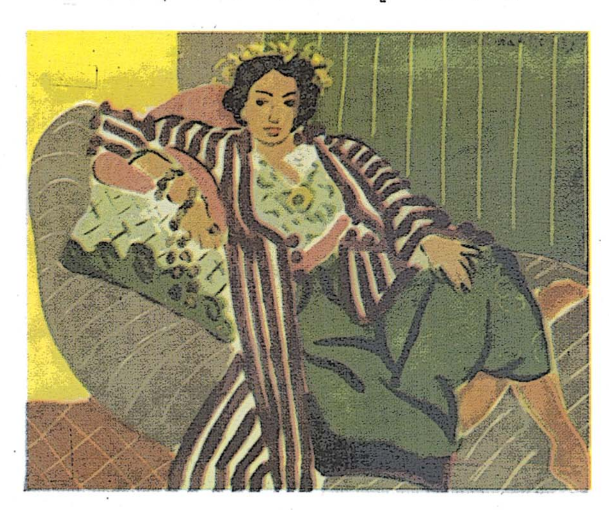


والمائية الصمغية معاً في الموضوع الذي يعالجه، إذ كان يحرص على ألا يجعل من عذراء الصخور رسماً جدارياً، ومن العشاء الرباني لوحة زيتية أنجزت على مسند.

أما ماتيس الذي يرى أن كل شيء ينظَّم بوساطة اللون ويرسم به، فإن المبررات التشكيلية عنده لا تقل ضرورة، إذ إن الطريقة التي اختارها لتعزيز سطح اللوحة، تتعارض مع إيماء سيكولوجي يتضمن حجوماً، كما أنه اكتفى ببعض الخطوط



التي تؤدي دوراً تزيينياً في الوجه على غرار الدور الذي تؤديه العناصر الزخرفية في الستارة وخطوط رسم الباب الزرقاء



خلف النبتة الخضراء.

لننظر الآن إلى التكوين. إنه راسخ ومتين عند كليهما، ويقدم لنا تماثلاً مربكاً: تنتظم «عذراء الصخور» في هرم قمته رأس العذراء، وجانباه القديس يوحنا المعمدان والملاك إلى اليمين. أما عند ماتيس بأسلوبه الرافض للعمق أو حتى الإيماء به، فقد تحول الهرم إلى مثلث تحتل قمته القارئة بلونها الأصفر، وتحتل زاويته اليمنى القارئة بلونها الأزرق، والزاوية اليسرى تحتله النبته الخضراء على الطاولة المستديرة (إن لهذه النبته في التكوين، الوظيفة ذاتها التي يؤديها القديس يوحنا المعمدان في جهة اليسار، كما أن للقارئة باللون الأزرق في جهة اليمين ذات الوظيفة التي يؤديها الملاك والطفل يسوع في التكوين).

ليس ثمة شيء في اللوحتين إلا ويؤكد تماثلهما حتى في خلفيتهما: الصخور الفاغرة والمطلة على البعيد المشرب بالأزرق، تقابلها عند ماتيس ستارة بألوانها الزرقاء المحاطة بالأحمر. والكتلة القاتمة خلف العذراء صارت مثلثاً أخضر يبرز منه رأس القارئة ذات اللون الأصفر، وفرجات الصخور التي تنعش كمدة الظل، غدت في «المطالعة» شريطاً مضيئاً يحيط بالشعر الطويل، وأخيراً الجانب الأيمن في الخلفية يدل على اهتمام ذي طبيعة واحدة عند المصورين: الصخرة التي تشكل شاشة على السماء في لوحة ليوناردو، تقابلها النبتة الخضراء أمام الباب.

من البديهي ألا تدفع بنا قرائن المماثلة إلى حدود قصية تتجاوز الحقيقة، ولكن ما دامت هذه المماثلات تتقدم إلينا طواعية ومن ذات نفسها، بات من غير المعقول نكرانها، إذ تساعدنا في تسليط الضوء على بداهة لم تقدّر حق قدرها: وهي أن الجمال لا يرتبط ولا يخضع إلى الاقتداء بنموذج للجمال محدد، وإنما بوضع التعبير موضع التنفيذ وبلغة تشكيلية.

وعلى الصعيد نفسه يمكن القول إن «عذراءالصخور» و«المطالعة» أثران متكاملان، فبينما كان ليوناردو ينظم كل شيء في اللوحة تبعاً لجو ملون ناجم عن التنويع بالقيم اللونية بطريقة البعد الهوائي، كان ماتيس بدوره ينظم كل شيء تبعاً لألوان يخضعها بالتساوي إلى ضوء حاد، فكان من تأثير كل جزء من أجزاء اللوحة أن منح العمل الفني مظهراً خاصاً به، وأن تُحوِّل لمسة بعينها الأشخاصَ والأشياء والأشكال والرسم وتوزيع السطح والألوان. واختصاراً لما تقدم يمكن القول إن ليوناردو ينشر أشكاله في العمق باستخدام القيم اللونية المتداخلة، في حين أن ماتيس يسحب أشكاله إلى السطح باستخدام الألوان المتجاورة، وإن التكوين الهرمي عند الأول تحول إلى تكوين مثلثي الشكل عند الثاني، والأول يفصح عن نفسه في الحيز والفراغ، والثاني يعبر عن نفسه في السطح.

لنحاول تحديد الطريقة المناسبة لتناول عمل فني، أي المسألة المتعلقة برؤية شيء ما. إذا ما عدنا إلى المقارنة التي أجريناها بين لوحة ليوناردو ولوحة ماتيس، تبين لنا أن نقطة الانطلاق في «عذراء الصخور» كانت الإحساس بجو مضيء ينظم أنساقاً متنوعة من الألوان، وكانت هذه النقطة في لوحة «المطالعة» الإحساس بتآلف لوني يفضي إلى تشبع Saturation لوني متساو. إن نقطة الانطلاق هذه تعني أن المسألة مسألة حدس بالمعنى الذي عناه بوانكاريه: «الملكة التي تعلمنا الرؤية، وبدونها يغدو المهندس مثل كاتب عارف بالقواعد، ولكنه لا يحمل أفكاراً. الحدس وحده هو القادر على التقاط صورة مباشرة وفورية للأشياء. ويوضح بوانكاريه «بالحدس نبتكر»، وهذا يعني أن نعثر على ما يجب العثور عليه، أن نكتشفه.

أما المراقبة فإنها تتحقق بالتأمل، والتأمل، على خلاف الحدس، معرفة غير مباشرة. وعلى هذا فإننا بوساطة الحدس، في لوحة ماتيس، «نحس» بأهمية الألوان الحاسمة، وبتوازن درجاتها، مثلما «نحس» في لوحة «عذراء الصخور» بأن الجو الملون هو أساس اللوحة. يتجلى الحدس فينا إحساساً إجمالياً يجتاح كل كياننا. أما التأمل فإنه يجري تباعاً وعلى مراحل وبعون وسطاء، فأنا عندما أتأمل لوحة «المطالعة» وأنكب على «التكوين» أنطلق من فكرة هي بالضبط فكرة التكوين التي أعرف أنها تحدد طريقة توزيع مختلف أجزاء اللوحة. واستناداً إلى هذه الفكرة أميز المثلث المركزي الذي تشكله النبتة في جهة اليسار من اللوحة، والقارئتين بلونهما الأصفر والأزرق. يعمل التأمل إذن من خلال تجريدات متوالية (أثناء مراقبتي للتكوين أهمل عامداً مظاهر الأثر الأخرى، الألوان والخطوط والضوء)، وأقدم لنفسي في كل مرة مشهداً جزئياً وأصدر عليه حكماً جزئياً أيضاً.

أما وقد وصلنا إلى هنا لابد من أن نسوق الاعتراض الذي يتردد كثيراً، وهو أن من العبث محاولة تحليل عمل فني ما دام العمل الفني، بالتحديد، كلاً متجانساً وليس مركباً يتألف من أجزاء متمايزة. ولقد حان الوقت لطرح هذا المبدأ الرئيس «حجر الزاوية في المعرفة الجمالية»: إذا كان العمل الفني كلاً متجانساً لا يتجزأ، وغير قابل للتحليل، فمن الخطأ أن نزعم بأننا قادرون على معرفته دفعة واحدة، وعلى الخصوص في تعقده. يتيح لنا الحدس إدراك شيء ما من العمل الفني، وبتحديد أكثر يضعنا على احتكاك معه. ولكن بالتأمل وقد وجهه الحدس، وبالحدس وقد وجهه التأمل تتشكل المعرفة شيئاً فشيئاً. إن معرفة العمل الفني لا تعود إلى تشريحه وتحليله، وإنما إلى اقتطاع ما يكفي من ضروب الرؤية مع التثبت من أن كلاً منها مرتبط بالحدس الأولي الذي يؤلف بينها جميعاً.

فالمعرفة كما عرّفناها تحتاج إلى نقاط ارتكاز تشكل عناصر اللغة التشكيلية نفسها: السطح والخط واللون والتكوين والنسب والإيقاع. ولنعلم أن هذه العناصر لا توجد على انفراد، وأنه من العبث والخطأ أن نعتقد أن العمل الفني ينجم من جمعها. ومن المفيد بالمقابل أن يرى المشاهد في كل منها زاداً يقدم له نظرة تقديرية يستطيع بوساطتها توجيه انتباهه إلى نقطة ثم إلى نقطة أخرى، و إلا سيسقط الأثر الفني من بين يديه أو سيتحول على الدوام إلى محتوى مختصر للحدس، واختصاراً نقول: إن فن الرؤية ينحصر في الانطلاق من حدس صائب يمتد في العمق بمؤازرة تأمل موجه على وجه صحيح.

إن رؤية أثر فني وقراءته قراءة عميقة يحملان في طياتهما حصيلة ما توصلت إليه المعارف الإنسانية، حتى المعارف العلمية، وتلك قضية مهمة وخطيرة في آن واحد، ولنقل إنه سلاح ذو حدين، ودليل ذلك أن ثمة نقاد، الأدباء منهم بخاصة، إذا ما تناولوا عملاً فنياً بالنقد والتحليل، راحوا يتحدثون عن أنفسهم هم وما في جعبتهم من معارف، تاركين العمل الفني وما فيه من قيم تشكيلية، ومكرهين القارئ المسكين على الضياع في زحمة أفكارهم الخاصة، فيتبدد العمل الفني «موضوع الدراسة» ويتلاشى من ذهن القارئ، ليحل «محله أنا الأديب النرجسية». ولكننا بالمقابل، إذا ما أخذنا، على سبيل المثال لا الحصر، واحداً من المفكرين الكبار مثل ميشيل فوكو الذي انكب على قراءة المشروع الثقافي الغربي قراءة جديدة، واطلعنا على ما جاء في كتابه «الكلمات والأشياء» حول لوحة «الوصيفات» للمصور الأسباني فيلاسكيز، لتبين لنا أن فوكو، قد وظف بتلقائية، وعفوية ألمعية، وعلى امتداد أكثر من صفحة، معلومة فيزيائية في علم الذرة تقول: إن المراقب لحركة الإلكترونات وسرعتها لا يستطيع أن يحدد سرعة الإلكترون ومكانه في آن واحد، وعليه أن يختار أحدهما: السرعة أو المكان، وهذا يعني أن العالِم الذي يقوم بالتجربة صار والتجربة لحمة واحدة. ولنقرأ الآن استهلال فوكو وتوطئته قبل دخوله إلى عالم اللوحة وتفاصيلها: «...فقامته الداكنة - يقصد فوكو المصور فيلاسكيز - ووجهه المنير يتوسطان المرئي واللامرئي، فهو حين يخرج من هذه اللوحة التي تفلت منا، ينبثق أمام عيوننا، لكنه حين سيقوم عما قريب بخطوة نحو اليمين، متوارياً عن أنظارنا، فإنه سيجد نفسه واقفاً بالضبط مقابل اللوحة التي يقوم برسمها، وسيدخل هذه المنطقة حيث ستعود لوحته، المهملة للحظة، بالنسبة له مرئية دون ظل أو إخفاء، كما لو أن الرسام لا يستطيع في آن واحد أن يكون مرئياً على اللوحة حيث مثل (صور)، وأن يرى الذي يعمل على تمثيل (تصوير) شيء ما. إنه يسود على عتبة هاتين الرؤيتين المتنافرتين».

إن القارئ لألف ليلة وليلة في صغره سيجد، إذا ما قرأها اليوم، أنها شيء مختلف، مع أنها لا زالت هي نفسها بتمامها

وكمالها. إن الذي انتقل من حال إلى حال هو القارئ. عندما كان طفلاً كان هو والعالم من حوله كلاً واحداً، ومع تقدمه في السن وقف والعالم كل على حدة. أي إنه لو قيض لشهريار العيش في هذا الزمن، وفكرة الثأر والانتقام تملأ رأسه، لقطع رأس شهرزاد منذ الليلة الأولى، وانتهت القصة بعفاريتها ومعجزاتها سجينة في قمقم السوق والعولمة.

القارئ الطفل للقصة تُغيِّبه متعة الفضول والاكتشاف والقبول والتصديق لأحداثها، وأشياء أخرى تعود لعالم الطفولة، والقارئ البالغ تستحوذ عليه متعة الكشف ومتعة ثراء القصة وما بين سطورها... فهل بإمكاننا القول بأن متعة الكبير متعة راشدة ؟ وأي المتعتين - حيال أثر فني أو أدبي - أحلى وأجمل ؟ أقول إن الفنان والشاعر والقارئ النبيه، أي أولئك الذين رعوا الطفل الذي كانوه وحافظوا عليه، سيفوزون بالمتعتين معاً، متعة الطفل ومتعة الراشد، وهذا بالتحديد ما دفع ستاندال، الروائي الفرنسي المشهور، إلى القول بأن ألف ليلة وليلة تحتل ثلاثة أرباع فكره، ولا نبالغ إن قلنا إن أكثر قصص فولتير، الفيلسوف والأديب، قد خرجت من معطف ألف ليلة وليلة، كما أننا لا نذهب بعيداً إذا قلنا: إننا نرى في أعمال الغرب الفنية وغير الفنية، وفي أشعاره وأدبياته نسغاً شرقياً يتسرب إلى حواسنا وما فوق حواسنا مع هشهشة دودة الحرير (الورق) ورائحة البارود والصابون ومذاق الشاي المحلّى، ومع فكر ابن رشد وتمرد الحجاج والسُهروردي و...

إن العمل الفني أكبر من أن تلم به رؤية وحيدة الجانب، لأنه في جوهره ثر ومتعدد الجوانب ككل شيء حي، وليست المثالية والماركسية ووجهات النظر الفلسفية وعلم النفس والبنيوية واللسانيات وعلم الدلالة، بالنسبة للمتلقي، إلا قنديل ديوجين يأخذ بيده للسير قدماً في كشف لا ينتهي، ولسان حاله كلسان عاشق ملكه الحب: «لكي نعرف الحب يجب أن نذوقه، وهذا الذوق لا يروي، فالحب شرب بلا ري، ومن قال رويت منه ما عرفه. فكلما شرب المحب من الحب ازداد عطشاً إليه».

❖ ❖ ❖

المراجع:

1- de L'art, par Bernard Myers, Maitre de conference, Royal College of Art, Londres,Grolier

2- L'interpretation

3- La Decouverte de la peinture,Lart de comprendre par Rene Berger, Marabout Universitaire.

4- La Decouverte de la peinture,Lart de voir par Rene Berger, Marabout Universitaire.

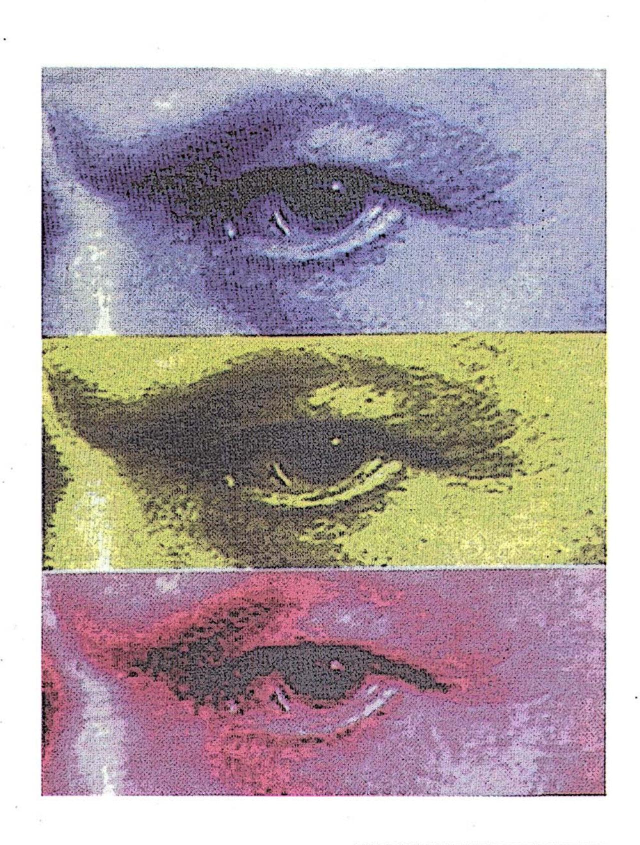
5 - Matisse par Jean Seiz, Flammarion.

6 – الكلمات والأشياء، ميشيل فوكو، مركز الإنماء العربي، مشروع مطاع صفدي للينابيع - 4 - ، 1990.

نقد المنهج التحليلي النفسي.. في تطبيقاته الجمالية

(ذكرى من طفولة ليوناردو دافنشي) لفرويد.. نموذجاً

■ فداء الغضبان*



لم يكن سيجموند فرويد (1856 ـ 1939) أول من فكر (نفسياً) بنقد الفن إذ كان عدد من النقاد قد قام بذلك قبله لعلّ أهمهم سانت بيف[1]. وعلى الرغم من أن هذا الناقد لم يكن من أنصار الحتمية الدقيقة مثل (إيبولت تين) (1828 ـ 1893)، ولكنه كان يرى: أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الفنان والمؤثرات الرئيسية عليه أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لعمله. على أن الشخصية الرئيسية في تطور النظرة النفسية إلى الفن كانت ولا شك شخصية فرويد[2]. لقد كان تفكير فرويد حافزاً على ظهور عدد لا حصر له من الدراسات النفسية، والتحليلية النفسية في الفنون.

ويرى بعض النقاد أمثال (أندريه ريشار) أن مدرسة التحليل النفسي تندرج ضمن النقد الفلسفي[3] إلى جانب نظريتي:

(1) ـ الشكلية التي برزت منذ (1808) في كتاب مدخل إلى فلسفة تطبيقية عامة الذي وضعه (ج. ف. هيربارت).

(2) ـ نظرية التجانس العاطفي الذي كان أول من عرضها (روبير فيشر) في كتابه عاطفة الشكل المرئي (1873).

في حين أن البعض الآخر مثال (جيروم ستولنيتز) يرى أن المنهج النفسي بما فيه التحليل النفسي يندرج ضمن النقد

---

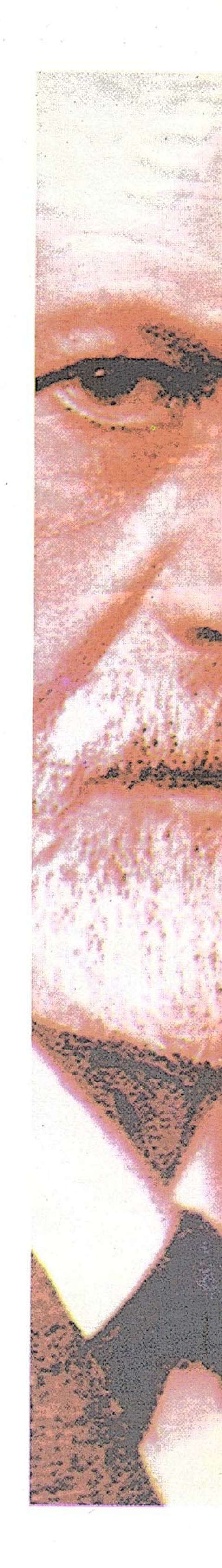
* باحث سوري في سيكولوجيا الفنون.

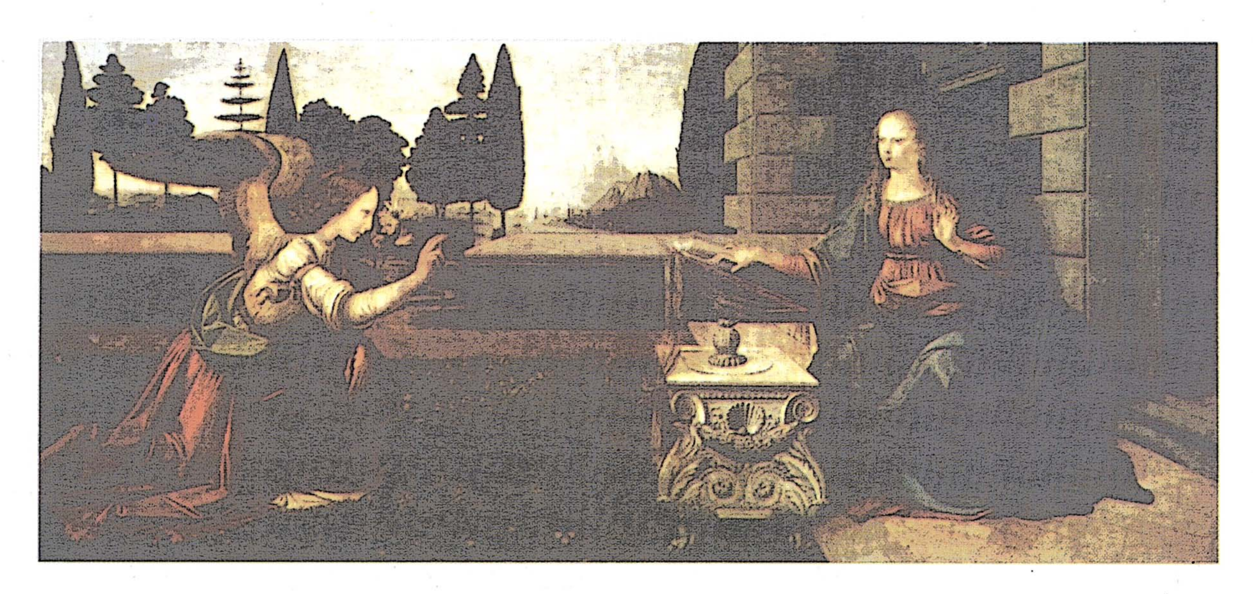
السياقي[4]، حيث يضعه إلى جانب المدرسة الماركسية.
والنقد السياقي هو ذلك النقد الذي يبحث في السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للفن هذا النقد الذي يرجع إلى القرن التاسع عشر حيث يرى (ستولنيتز): أن فكرة السياق ذاتها من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصيلاً وأعظمها تأثيراً.
فيما ذهب صنف آخر من النقاد مذهباً غريباً وهم (مجموعة من العلماء السوفييت) إذ عدوه ضمن مدارس الفلسفة البرجوازية المعاصرة، إلى جانب قائمة طويلة من المدارس منها «النفعية - الوضعية - البنيوية - الإنثربولوجيا - الحدسية - الروحانية.. الخ»[5].
في كتابهم الموسوم: «علم الجمال البرجوازي المترجم إلى العربية بدون تاريخ حتى بدون ذكر لإسم عالم من هؤلاء العلماء...»

ولعله لا يخفى علينا (الفكر الإيديولوجي) الذي ينطلق منه ذلك التوصيف وعدم دقته العلمية، وأياً كانت تلك التصنيفات فلقد تنوعت المدارس النفسية الجمالية وتعددت خلال القرن العشرين بتعدد فروع ومدارس علم النفس والتحليل النفسي حتى أن ناقداً بأهمية (ل. س. فيجوتسكي) يكتب منذ منتصف العشرينات في كتابه (سيكولوجيا الفن) رغم أن هذا الكتاب لم يرَ النور إلا في عام 1965.
وفي معرض حديثه عن مشكلة الفن السيكولوجية يصرح قائلاً[6]:
«إذا سَّمينا الميدان الذي يقسم كل اتجاهات علم الجمال المعاصر إلى قسمين كبيرين فإنه يتوجب علينا ذكر علم النفس. هناك ميدانان لعلم الجمال المعاصر، بمعنى السيكولوجي واللاسيكولوجي وهما يشملان تقريباً كل شيء موجود بشكل حي في هذا العلم».
لقد كان (فيخنر) موفقاً جداً في فصل هذه الاتجاهات حيث سمّى إحداهما: (علم الجمال من الأعلى) والثاني (علم الجمال من الأسفل).

إلى هذا، فلنعترف بأن فرويد لم يعد يمثل وحده كل علم التحليل النفسي و بأن نظريات جديدة قامت تعارض نظرياته.
فدراسات (شارل بودوان) مثلاً لها منحى آخر مخالف تماماً. وحتى معها، يغلب طابع السيكولوجيا أكثر من طابع النقد الفني الجمالي بمعناه وأبعاده[7].
وهذا (إهرنز فايج) الذي انطلق من نقد فرويد أساساً باعتباره يركز على مضمون الأعمال الفنية ومحتواها وليس على شكلها الفني المتميز فإن تفسيراته جاءت مركزةً على محتوى العمل الفني فقط مهملةً العمل بشكله أو تركيبه الخاص حيث يلمح لديه أيضاً خلطاً واضحاً بين العمل الفني ودوافع الفنان[8]. رغم تأكيده في البداية على أنه سيقوم بالتركيز على شكل العمل الفني وتكوينه.
ولعل السمة البارزة في نقد المنهج النفسي عموماً ونقد نظريات التحليل النفسي بمختلف مدارسها خصوصاً هي: «النظر إلى العمل على أنه مجرد (انعكاس) لشخصية الفنان».

هذا وإنْ كنا نرى شخصياً أن هذه النظرة ليست خاطئة بالمطلق ويمكن أن تكون صحيحة حيث تتجلى برغبة الباحث أساساً لقيامه بهذا الفعل من أجل التحقق من فروض منهجية يضعها لبحثه فقد لا يمتلك كل





عمل فني حينها «سِمَةَ الإبداعية» والأمثلة كثيرة إذا أردنا ذكرها. وما عدا هذا فإن هذه (النظرة) لا يمكن أن تكون إلا حقيقة جزئية، فالعمل الفني (المبدع) ينطوي دائماً على ما هو أكثر من ذلك ومن الواجب أن نتذكر أن الأعمال الفنية الإبداعية يمكن تذوقها ونقدها جمالياً في كثير من الأحيان دون أن نقول كلمة واحدة عن الفنان.

فالأعمال الفنية يمكن أن تعالج أحياناً على أنها (وثائق نفسية) ولعل أبرز حالاتها هي الحالة الخاصة التي ذكرناها آنفاً.

غير أنَّه من الخطأ الفادح - السيء النتائج - أن ننظر إلى الأعمال الفنية على أنها ليست إلا هذا وأن نغمض عيوننا عن طبيعتها الجمالية الكامنة وقيمتها الأساسية بوصفها موضوعات للإدراك الجمالي.

وإذا كان لابد أن نذكر الانتقادات السلبية التي وجهت إلى الاتجاهات التحليلية النفسية تحديداً[9] فثمَّة انتقادات كثيرة نلخصها فيما يلي:

1 - «النظر إلى الأثر الفني كما لو كان فحسب من قبيل الألغاز التي لا يتيسر قط فهم معناها بطريق مباشر - كما يرجع من ناحية أخرى إلى النظر إلى الأعمال والرموز الفنية على أنها علامات مجردة جامدة تقليدية نجد شروحها في قاموس أو مرجع..».

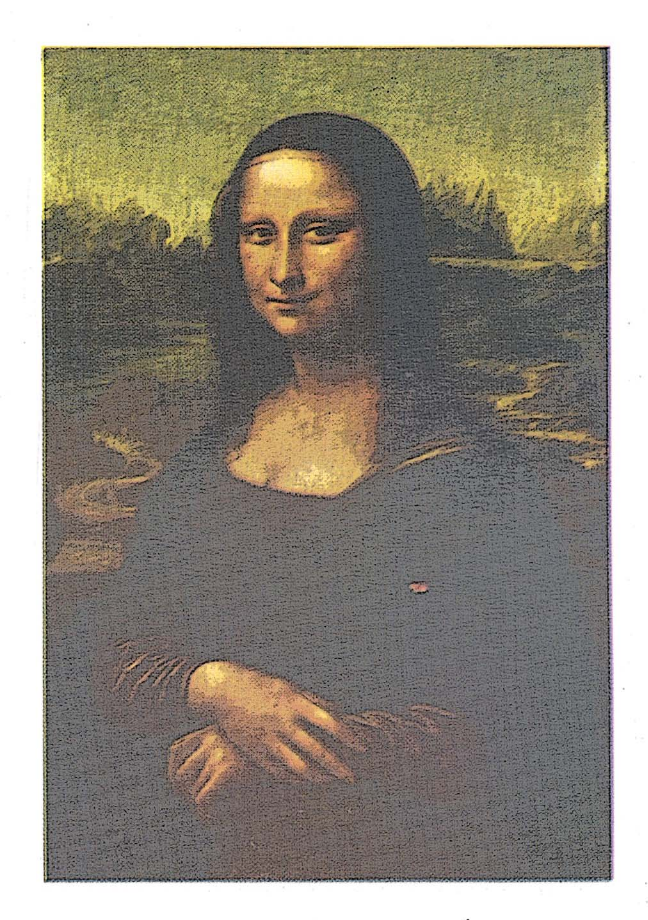
2 - قامت الاتجاهات التحليلية النفسية بالتركيز على الجوانب الوجدانية والدافعية للظاهرة الفنية لكنَّ تركيزها كان أقل على الجوانب الادراكية والمعرفية، «فقد أكد يونغ على أهمية اللاشعور الجمعي والنماذج البدائية التي لولاها في رأيه لما تمكن (ملفيل) مثلاً - من إبداع رواية (موبي ديك) - كما أكد على أهمية الحدس والإسقاط وغيرها من العمليات الغامضة التي تفتقد التحديد الإجرائي لمضمونها.

إذ أن الفن لا يمكن اختزاله إلى بساطة العقل البدائي غير المتطور لأن الفن هو انعكاس للطبيعة الإنسانية، وتطورها ليس أمراً بسيطاً. «إن اللوحة ببساطة ليست تعبيراً عن البدائية».

3 - «إن النظريات التحليلية النفسية قد أخطأت طريقها حين نظرت إلى الفنان نظرة سلبية فاعتبرته شخصاً مليئاً بالاحباطات والعقد ومشاعر النقص التي يريد التخلص منها.؟ كما خانها التوفيق حينما اعتبرت اللاشعور أو الحدس أو التسامي هو العامل الحاسم في الإبداع. ولم تهتم بالنظر إلى المبدع نظرة إيجابية بنّاءة باعتباره يحاول أن يقدم الجديد والأصيل ليس لنفسه فقط بل وللمجتمع الإنساني عامة».

وإذا كان من إشارة لبعض إيجابيات الفرويدية أو الاتجاهات التحليلية النفسية، فها هو (ستولنيتز) الذي كان قد انتقدها سابقاً يقول[10]:

«إنَّ أعظم ما أسهمت به الفرويدية قد يكون إظهارها لثراء المضامين الرمزية في أعمال متعددة والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها، وقد تمكنت الفرويدية من إظهار ذلك عن



طريق كشفها لأصول هذه الرموز في حاجات الفنان ودوافعه».

في نقد فرويد:

عام (1910) ظهرت في فيينا وليبريغ دراسة لفرويد عنوانها (ذكرى من طفولة ليوناردو دافنشي)، وفيها يستند فرويد إلى نص لدافنشي نفسه «كنت لا أزال في المهد حين حطّ علي نسر فتح فمي بذنبه وراح يضربني به مراراً عديدة بين شفتي».

لم يأخذ فرويد هذه الرواية على محمل الصدق حرفياً، وراح يفسرها منطلقاً من كون الفنان طفلاً طبيعياً قضى عدة أعوام وحده مع أمه قبل أن يتلقفه جده. وقد أحبَّ أمه كثيراً، لكنه ربي في كنف زوجة أبيه وجدته لأبيه.

ويرى فرويد من خلال قصة النسر استيهاماً تكوّن فيما بعد، لكنه عُزي إلى الطفولة فالضرب بين الشفتين ينقل ذكريات لا واعية لامتصاص طفولي.

«قد يكون قبلاً أو تأنيباً قاسياً» والنسر رمز أمومي نجد أثراً له في الاعتقادات القديمة (حسب هورابولونيلوس، كل النسور إناث، وتحبل في الهواء).

أما توق التحليق والإحساس بالزهو فهما ظاهرتان رجوليتان، وإذا كان الإيمان بالله مرتبطاً بالمجد الأبوي، فإن كفر الفنان عائد إلى طفولة له بلا أب. وأما الميل إلى الأطفال الجميلين، فتعبير عن تهيج جنسي ذاتي، هو نتيجة التعبّد للأم. كما تمثل ذلك في تلك الابتسامة السحرية عند الجوكندا أو القديسة حنّة»(11).

لقد تعرضت دراسة فرويد هذه عن دافنشي إلى انتقادات عديدة فبعضهم يصرّح أن هذه الدراسة لم تتعامل مباشرة مع مشكلة الإبداع الفني بل اتجهت بطريقة متحيزة إلى الدوافع اللاشعورية وراء شخصية دافنشي بدءاً من عمليات الكبت التي قام بها لا شعوره للغرائز البدائية التي شعر بها في طفولته ـ كما يقول فرويد ـ إلى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك والتي وجهته نحو البحث والمعرفة والإبداع الفني(12).

وذهب آخر إلى الطعن بوثائقه وأن فرويد استند على ترجمة خاطئة لكلمة (Nibbio) الإيطالية على أنها نسر (Vulrur) في حين أنها تعني حدأه (Kite) وقد ظل هذا الخطأ في الترجمة لفرويد إلى حد كبير ومن ثم فإن الكثير من تفسيراته المبنية على أساس هذه الترجمة يجب أن ترفض أو تعدل(13).

وقد وجه (فاريل) انتقادات شديدة إلى فرويد، في مقدمة لترجمة (آلان تايسون) (A. Tyson) لهذا الكتاب إلى الإنكليزية ومما قاله(14).

1 ـ هناك أدلة على أن دافنشي تربى منذ فترة مبكرة مع زوجة أبيه وبذلك فإن كل ما قاله فرويد عن العلاقة الحميمة التي تنشأت بينه وبين أمه في السنوات المبكرة من حياته هي من قبيل التخمينات والفروض غير الدقيقة.

2 ـ أشار فرويد إلى اعتبار دافنشي شخصاً عصابياً مصاباً بالوسواس القهري لكنه لم يوضح كيف نشأت أعراض هذا الوسواس.. الخ.

3 ـ حاول فرويد أن يفسر اهتمام دافنشي بالطيران باعتباره تعبيراً عن رغبته اللاشعورية في الفعل الجنسي.

ولو افترضنا أن نظرية فرويد الكلية عن الجنس هي نظرية صحيحة فإن تفسير فرويد لاهتمام دافنشي بعملية الطيران وما يتعلق بها من أمور ليس كافياً أو مقنعاً (...) ثم لماذا أحدث (إبدال) لدافع الجنس المكبوت إلى اهتمام بالطيران وليس شيئاً آخر مادام كبت الدافع الجنسي هو أمر عام بالنسبة لنا جميعاً وفقاً لتصور فرويد؟ ... الخ.

ويخلص في النهاية إلى:« هذه الدراسة التي قام بها فرويد هي أقرب ما تكون إلى الأعمال الروائية التي شجعه خياله الخصب على نسج خيوطها..» الخ.

حتى أن بعض النقاد وهو (أندريه ريشار) لا يشكك بمصداقية تلك الدراسة فقط بل يشكك من خلالها بمصداقية نظرية التحليل النفسي بالكامل فيقول(15):

إن هذه الميثولوجيا الغريبة الموجودة في علم التحليل النفسي (الامتصاص، النسر، الأم، قدرة التحليق الموازية للشهوة الجنسية ولقدرة الراشد البالغ) هل أكيدة ثابتة هي؟

وهل تضيُف أشياء مهمة إلى حصيلة الاستنتاجات السيكولوجية؟

إن هذا في الواقع عرضه للجدال.

هذا وعلى الرغم من مدى أهمية هذه الانتقادات أو عدم أهميَّتها.

وعلى الرغم من مدى دقة فرويد المنهجية في دراسته تلك أو عدم دقته من خلال وجود الثغرات وعمليات الحذف والتشويه في القصة التي أوردها فرويد والتي حاول أن يجعلها متماسكة... حتى اتهمه البعض بأن منهجه هذا منهج تبريري بعيد عن التجريبية المضبوطة بشكل دقيق.

على الرغم من هذا فإنّا نرى مع د. (حفني)(16) في مقدمة ترجمته العربية لدراسة فرويد عن ليوناردو دافنشي.

«أن فرويد لو لم يجد في شخصية وحياة وكتابات ولوحات ليوناردو الفرصة التي من خلالها يستطيع شرح نظريته في النفس البشرية وفي الشخصية وفي نشأة الأمراض النفسية، لما تعرض لحياته وأعماله».

إذاً فليوناردو شخصية مثالية بالنسبة لفرويد، بمعنى أنه يمثل بالنسبة له التجسيد الحي الأمثل لكل ما ذهب إليه في النفس والصحة والمرض من آراء وأفكار.



وإذا كان من نقد خاص لنا نسجله هنا على دراسة فرويد لدافنشي، فإننا نجمله بالملاحظة التالية:

-أن النتائج التي توصل إليها فرويد في دراسته الشهيرة تلك لم تكن نتائج جمالية: أي: إن تلك النتائج لا يمكن أنْ نستفيد منها في حكمنا الجمالي تحديداً وفي تقديرنا الفني والجمالي لأعمال دافنشي التشكيلية.

بل إنَّ الباحث المتخصص في علم النفس سيلحظ بسهولة ويسر - ويا للعجب - أن تلك النتائج إنَّما هي نتائج (تشخيصية نفسية) تتعلق بفحص شخصية ما دُرست في ضوء نظرية التحليل النفسي. وقد تكون هذه الشخصية (ع) أو (خ) من العملاء أو المرضى وقد تكون (ن).

إن هذه الملاحظة السالفة - على الرغم من كل تلك الانتقادات التي وجهت لفرويد في دراسته تلك - جعلتنا نتساءل السؤال التالي:

- هل كان هدف فرويد حقاً - في دراسته عن دافنشي - أن تكون

دراسة جمالية بحتة في ضوء نظرية التحليل النفسي؟.

إن هذا السؤال جعلنا نعود ـ وبشكل حاسم ـ إلى دراسة فرويد نفسها في محاولة لإيجاد الجواب*.

يقول فرويد في الأسطر الأولى من الفصل الأول من الدراسة(17).

«عندما يقترب التحليل النفسي ـ **الذي يقصر نفسه عادةً على نواحي الضعف البشري** من الشخصيات الإنسانية الكبيرة فإن ما يدفعه إلى ذلك ليس ما يلصقه العامة به غالباً من دوافع (...) ».

«ولن يسعه إلا أن يرى أن كل ما يمكن أن يدرك من خلال هذا الطرز من الشخصيات لجدير بمحاولة فهمه، **وأنه لا يوجد شيء يمكن أن يكبر ويضخم حتى لنخجل من إخضاعه لنفس القوانين التي تخضع لها الأفعال السوية والمريضة بنفس الطريقة**».

ثم يصرّح في الصفحات الأخيرة من الفصل الأخير من الدراسة نفسها وبشكل واضح(18).

«**ولقد هدفنا من دراستنا هذه أن نفسر أوجه القمع والكف في حياته الجنسية ونشاطه الفني** (أي: لدافنشي) **وهذا هو هدفنا كذلك ونحن نلخص ما استطعنا كشفه حتى الآن من مجرى تطوره النفسي**».

ثم يشرح ما استطاع كشفه من ص (114) من الكتاب المترجم إلى العربية إلى ص (120) من الكتاب نفسه إلى أن يقول:

ولقد حاولت في الفصول السابقة أن **أبرز الأسباب التي من أجلها اتخذ تطور ليوناردو النفسي هذا المجرى دون سواه وكانت له هذه الحياة دون غيرها وتراوح ليوناردو بين الفن والعلم**.

«وإذا حدث بعد كل هذه التفسيرات أن رددت النقد الذي وجههُ إليَّ، حتى أصدقاء وأخصائيون في التحليل النفسي **بأني لم أكتب إلا رواية رومانسية تعتمد التحليل النفسي فإن ردي لن يكون إلا أنني أعرف ما قدمت ونتائجه. وإني كغيري انجذبت بسحر هذا الإنسان العظيم الغامض الذي وجدت فيه عواطف قوية متدفقة أبانت عن نفسها رغم ذلك بطريقة هادئة لطيفة**».

ولنتابع القراءة ص (121) أيضاً.

«**فنحن مطالبون بشكل عام بتحديد ما يمكن أن ينجزه التحليل النفسي في مجال سير الحياة**، حتى لا يحسب علينا كل تفسير حذفناه على أنه فشل منا في التعرف عليه، **فالتحليل النفسي يعتمد على وقائع تاريخ حياة الشخص**، وهو يتكون، من ناحية، **من الحوادث العارضة والمؤثرات البيئية، ومن ناحية أخرى من استجابات الفرد التي تروى عنه، ومن ثم يجهد التحليل النفسي** القائم على النظام الآلي النفسي، يجهد **أن يتعرف ديناميكياً إلى شخصية الفرد من استجاباته وأن يرى دوافعه النفسية الباكرة وما يطرأ عليها** من بعد من تحولات وتطورات. **فإذا نجحنا في ذلك استطعنا أن نفسر سلوك الشخصية**، من خلال العناصر الأساسية والعرضية أو من خلال القوى الداخلية والخارجية المتشابكة **فإذا حدث ولم تعط دراسة كهذه**، كالتي قمنا بها على ليوناردو، **أية نتائج محددة فاللوم إذاً ليس بسبب وجود عجز أو خطأ في منهج التحليل النفسي**. ولكنه **بسبب المادة الغامضة المجزأة إلى نتف صغيرة التي خلقتها لنا الأجيال عن شخصه، ومن ثم يقع اللوم على المحلل النفسي**، وهو في هذه الحالة **أنا الذي أقسر التحليل النفسي على أن يقول كلمته كأخصائي في مادة غير كافية كهذه**(19)».

الآن وبعد قراءة فرويد من مصدر هو دراسته نفسها.. هل اتضح لنا الجواب؟؟

نصرّح هنا فنقول أننا وعلى مدى فصول دراسة فرويد لدافنشي الممتدة من الفصل الأول حتى السادس في

* الجمل المطبوعة (بالحرف العريض) إنما تشير إلى الإجابة بشكل أكيد

ترجمتها العربية لم نجد نتيجة أو نتائج جمالية صريحة يمكن أن نستفيد منها في حكمنا الجمالي - تحديداً - وفي تقديرنا الجمالي لأعمال دافنشي الفنية.

هذا وإن كنّا وجدنا في أحد الفصول من الدراسة تلك ما مفاده من قول فرويد: «ينبعث ليوناردو من ظلمات طفولته فناناً، رساماً ونحاتاً بفضل موهبة نوعية يمكن أن تكون اليقظة المبكرة لدافع الكشف لديه في السنوات الأولى من طفولته، قد عزّزتها. وسنكون سعداء جداً لشرح الأسلوب الذي ترتد به الفاعلية الفنية إلى دوافع أساسية في الحياة النفسية لو لم تكن، هنا على وجه الضبط، وسائلنا قاصرة».

وهو وإن كان يصرّح أن وسائله قاصرة وعلى وجه الضبط في شرح الأسلوب الذي ترتد به الفاعلية الفنية إلى دوافع أساسية في الحياة النفسية إلا أننا سنذكر الآن بذلك النقد[20] والذي يمثل الانتقاد الأبرز والمتقاطع مع جميع الانتقادات التي وجهت إليه وهو.

«أن هذه الدراسة لم تتعامل مباشرةً مع مشكلة الإبداع الفني بل اتجهت بطريقة متحيزة إلى الدوافع اللاشعورية وراء شخصية دافنشي بدءاً من عمليات الكبت التي قام بها لا شعوره للغرائز البدئية التي شعر بها دافنشي - كما يقول فرويد - في طفولته إلى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك والتي وجهته نحو البحث والمعرفة والإبداع الفني».

لنصرّح: إننا نتفق بالكامل مع هذا النقد..

ولكن كيف يكون لنا أن نقول بهذا؟!!

نجيب ببساطة.

مادام فرويد نفسه يصرّح في دراسته تلك: «أن هدفه أن يفسر أوجه القمع والكف في حياته الجنسية ونشاطه الفني» ويقصد بذلك دافنشي.

ثم أن فرويد نفسه يصرّح في دراسته تلك: «أننا سنكون سعداء جداً لشرح الأسلوب الذي ترتد به الفاعلية الفنية إلى دوافع أساسية من الحياة النفسية».

على الرغم من أن هنا وكما يصرّح «وعلى وجه الضبط، وسائله قاصرة».

مادام فرويد نفسه يصرّح بكل ذلك.. ما المفاجأة.. حينها أن نتفق بالكامل مع ذلك النقد حيث أن ذلك النقد «المفترض» من قبل ناقده لا يصبح والحالة هذه - ويا للعجب - سوى تأكيد لكلام فرويد، أو بشكل دقيق: تأكيد لهدف فرويد نفسه من تلك الدراسة.

هذا وبالتدقيق في النتيجة التي خلص إليها فرويد نرى أنها تمثل في جوهرها نتيجة (تشخيصية نفسية) فقط.

- إذاً.. على أي أساس يتم نقد فرويد في دراسته عن دافنشي نقداً جمالياً؟؟

الآن..

لنفترض الافتراض التالي.

«أن فرويد نفسه، صرّح بأن دراسته عن دافنشي هي دراسة جمالية في ضوء التحليل النفسي».

هذا على الرغم من أنه لم ينفِ هذا (التصريح) بشكل واضح وصريح وذلك... وربما يكون هذا قد لعب دوراً ما في التوصيف الشائع عن تلك الدراسة وربما يكون الدور الأكبر في هذا هو للنقد الذي ظهر بعيد الدراسة والذي تعامل معها على أنها دراسة جمالية في المقام الأول.

ثم بسبب نقد النقد وتراكم ذلك النقد وتعدده وربما لارتباط الدراسة (بشخصية فنية) هي شخصية الفنان ليوناردو دافنشي. أدى ذلك فيما بعد إلى ترسيخ فكرة أن تلك الدراسة التي قام بها فرويد إنما هي دراسة جمالية حاول فيها فرويد تطبيق نظريته على الفنان دافنشي.

بعد الفرض السابق الذي فرضناه آنفاً.. السؤال الذي يطرح نفسه الآن.

هل يجب علينا أن نصدق تصريح فرويد ذاك؟!

تدعونا سارة كوفمان في كتابها المتميز (طفولة الفن) أنه في تصريح أو نص نقدي لشخصية مثل فرويد - وتحديداً تلك المواضيع التي خضع نضجها وتطورها لسياق تاريخي. تدعونا: «إلى أن نقرأ في نص فرويد شيئاً آخر غير ما يقولُ في حرفيته وأكثر مما يقول»[21].

فقد يصرح فرويد في نص ما شيئاً، ثم يصرح في نص آخر شيئاً آخر.

وقد يكون النص الآخر «لأسباب ذات علاقة بالجدل.. ضرب من التسوية بين ما يفكر به فرويد وما يصرح به»[22].

في هذه الحالة يجب العودة إلى المصدر الأساسي ومقارنة تصريحات فرويد لكي نخلص في النهاية إلى القول الفصل.

وفي عودتنا إلى المصدر الأساسي لتصريحات فرويد عن الدراسة لدافنشي نجد وكما مرَّ معنا من شواهد الكتاب نفسه - المترجم إلى اللغة العربية - أن فرويد يقول:

«لقد هدفنا من دراستنا هذه أن نفسر أوجه القمع والكف في حياته الجنسية ونشاطه الفني».

«فالتحليل النفسي يعتمد على وقائع تاريخ حياة الشخص».

حيث يتكون من «الحوادث العارضة والمؤثرات البيئية.. ومن ناحية أخرى من استجابات الفرد التي تروى عنه».

«ومن ثم يجتهد التحليل النفسي.. أن يتعرف ديناميكياً إلى شخصية الفرد من استجاباته وأن يعري دوافعه النفسية الباكرة.. وما يطرأ عليها من تحولات وتطورات».

«فإذا نجحنا في ذلك استطعنا أن نفسر سلوك الشخصية».

وبما أن تلك الشخصية هي شخصية (فنان مبدع)، فإن فرويد في تطبيقه لنظرية دافنشي إنما في حقيقة الأمر أراد أن يقدم نموذجاً تطبيقياً لنظريته في (تفسير الإبداع) الفني هنا: كسلوك تسلكه شخصية هذا الفنان بدءاً من عمليات الكبت التي قام بها لا شعوره للغرائز البدئية التي شعر بها دافنشي في طفولته إلى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك والتي وجهته نحو البحث والمعرفة والإبداع الفني. يقول فرويد في الصفحة الثالثة قبل الأخيرة من الفصل الأخير لدراسته[23].

«ويظل هدفنا بيان العلاقة بين التجارب الخارجية واستجابات الشخص التي يبديها بنشاطه الغريزي، وحتى لو كان التحليل النفسي لا يفسر لنا أسباب إنجاز ليوناردو فإنه يجعلنا نفهم حدود هذا الإنجاز وتعبيراته».

ويقول[24] شارحاً الكيفية التي تشكلت شخصية (دافنشي) خلالها بإسهاب ليؤكد نظريته في (تفسير الإبداع).

«كان علينا في حالة ليوناردو أن نرجع السبب إلى التأثير البالغ الحدة الذي كان لحادثة ميلاده غير الشرعي، ولتدليل أمه، على تشكيل شخصيته، وعلى مصيره اللاحق، وذلك لأن الكبت الجنسي الذي تلى هذه المرحلة الطفلية، دفعه إلى أن يتسامى بالليبيدو إلى ظمأ للمعرفة، أحكم سيطرته على خموله الجنسي طوال حياته اللاحقة كلها، ولم يكن من الضروري أن يتم الكبت الذي تلى أول إشباع شهوي في الطفولة، وربما ما كان هذا الكبت ليقع لو كان ليوناردو شخصاً آخر أو ربما ما كان قد وقع على هذه الصورة المسرفة، ونلمس هنا درجة من الحرية ما عاد من الممكن حلّها بالتحليل النفسي.

ولا يوجد ما يبرر قصرنا نتيجة نقل موضع الكبت على هذه النتيجة وحدها دون غيرها».

«ولو كان ليوناردو شخصاً آخر لما كان في إمكانه سحب الجزء الرئيسي من الليبدو من تحت طائلة الكبت، ثم التسامي به إلى رغبة في المعرفة».

هذا على الرغم من أن فرويد نفسه يصرّح في الفصل الأخير من الدراسة نفسها: بعجزه عن شرح الموهبة الفنية يقول[25]:

«ولما كانت الموهبة الفنية والقدرة على الإنتاج كلاهما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتسامي فإننا نجد أنفسنا نقر كذلك بعجزنا عن تفسير الإنجاز النفسي».

وذلك بعد أن شرح ما شرحه وفسر مافسَّره وما أوردناه آنفاً دليل على ذلك.

ولكنه وعلى المستوى الأول الذي وجدنا فيه أن دراسته تلك ليست دراسة جمالية نراه يقول في أماكن متفرقة وبشكل صريح.

«وليس التقدير الجمالي للعمل الفني من مهمات التحليل النفسي» وليس من ميدان اختصاصه من جهة« تقييم الفن تقييماً جمالياً» أو العمل الشكلي للفنان أيضاً.. إن هذا التقييم يعود إلى علماء الجمال وحدهم.

ولعل هذا الكلام يقودنا إلى بحث آخر يتعلق بحدود نظرية التحليل النفسي في تطبيقها على الفن. ونرى أن يكون لهذا بحث منفصل، ننشره لاحقاً بشكل مستقل.

كلمة أخيرة:

انطلاقاً من فرضنا السابق نقول في كلمتنا الأخيرة:

لقد كان تطبيق فرويد لنظريته على الفن في دراسته عن ليوناردو دافنشي تطبيقاً جمالياً سيئاً، هذا إذا كان أصلاً - وبالاعتماد على الفرضية - إن كان يقصد ذلك.

ولكن وكما وجدنا أنه في حقيقة الأمر - لم يكن يقصد ذلك

حرفياً..

وعلى الرغم من هذا..

فإن فرويد بعبقريته الشامخة قد فتح أبواباً واسعة كي يقوم بشكل مقصود ومنهجي. هذه المرة. من جاء بعده من تلامذته . المتخصصين بعلم الجمال بعد مسافةٍ زمنية تقارب القرن من تاريخ نشره لدراسته تلك عن دافنشي. حتى يطبّقوا على الفن نظريته (التحليلية النفسية) ذاتها وبنجاح قد يكون للتلميذ نصيباً منه أكثر من المعلم صاحب النظرية ومؤسسها.



❖ ❖ ❖

الهوامش:

ملاحظة: تمثل هذه القراءة (القراءة الثانية) من دراسة بعنوان: إدراكات الماثث - قراءات نقدية جمالية في ضوء المنهج النفسي.. في (تحية أحمد معلا لسعد الله ونوس) وهذه الدراسة تُعد أوّل دراسة علمية تعتمد المنهج النفسي تطبق على فنان تشكيلي سوري.

(1) النقد الفني - ص 698.

(2) المصدر السابق - ص 698.

(3) النقد الجمالي - ص 180.

(4) النقد الفني - ص 680.

(5) علم الجمال البرجوازي - ص 14.

(6) السيكولوجيا وعلم الجمال - ص 15.

(7) النقد الجمالي - ص 188.

(8) العملية الإبداعية في فن التصوير - ص 42.

(9) المصدر السابق - ص 43.

(10) النقد الفني - ص 669.

(11) النقد الجمالي - ص 187.

(12) العملية الإبداعية في فن التصوير - ص 33.

(13) المصدر السابق - ص 36.

(14) المصدر السابق - ص 45.

(15) النقد الجمالي - ص 187.

(16) ليوناردو دافنشي - ص 3.

(17) المصدر السابق - ص 11.

(18) المصدر السابق - ص 114.

(19) المصدر السابق - ص 121.

(20) العملية الإبداعية في فن التصوير - ص 33.

(21) طفولة الفن - ص 13.

(22) المصدر السابق - ص 9.

(23) ليوناردو دافنشي - ص 123.

(24) المصدر السابق - ص 122.

(25) المصدر السابق - ص 123.

المراجع:

(1) السيكولوجيا وعلم الجمال - ل. س - فيغوتسكي - ترجمة: د. أحمد محمد خنسة - منشورات دار علاء الدين - دمشق - سوريا - /2000/.

(2) طفولة الفن - تفسير علم الجمال الفرويدي - سارة كوفمان - ترجمة: وجيه أسعد - وزارة الثقافة - دمشق /1989/.

(3) علم الجمال البرجوازي (مجموعة من العلماء السوفييت) ترجمة: د. فؤاد المرعي - منشورات دار الفجر - حلب - بدون تاريخ.

(4) العملية الإبداعية في فن التصوير - د. شاكر عبد الحميد - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت /1987/.

(5) ليوناردو دافنشي - دراسة في السلوك الجنسي الشاذ __ سيجموند فرويد - ترجمة: عبد المنعم الحنفي - مكتبة مدبولي ط 2 /1977/.

(6) النقد الفني - جيروم ستولنيتز - ترجمة: د. فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2 /1981/.

(7) النقد الجمالي - أندريه ريشار - ترجمة: هنري زغيب - منشورات عويدات - بيروت - لبنان بيروت ط 1 /1974/.

بحث نقدي

في لوحات رابولا ـ تاريخ الفن المسيحي

■ د. عبد العزيز علون *

تعريف بالمؤرخ الفني مطران أفامية

دعوة لمهرجان رابولا الدولي

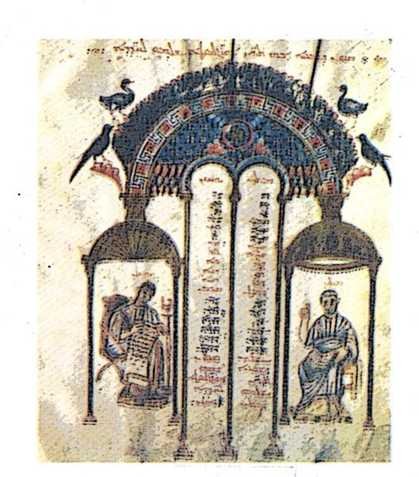


25. المسيح الملك

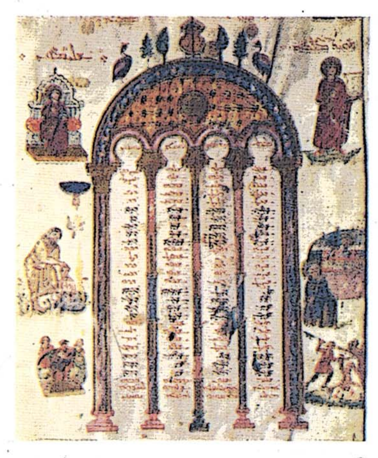
في البدء:

ـ تجتمع آراء المؤرخين في مجالات الفنون الجميلة والتصوير بصورة خاصة على أن فن التصوير المسيحي قد نشأ إبان العهد البيزنطي في سورية، وهم لم يوافقوا على ذلك محبة لسورية أو إعجاباً بتاريخها الفني الطويل، ولم يحفظوا مكانة سورية كنوع من البكاء على الأطلال نتيجة تحررها من هيمنة جيوش بيزنطة وتحول النسبة الغالبة من سكانها عن الديانة المسيحية. وإنما اتفقت آراء المؤرخين للعثور على عام 1742 على أن مجموعة فنية في تاريخ التصوير المسيحي، ونعني بها إنجيل رابولا التي ضمت لوحات ورقية فخمة وتضم مجموعة من المشاهد التي تتناول حياة السيد المسيح،

* ناقد فني سوري.



16- النجيليّان متى و يوحنا



6- ميلاد المسيح و عماه و قتل أطفال بيت لحم

وتصور الرسل والإنجيليين ومريم البتول وأهم الفلاسفة الذين وضعوا أسس الدراسات الدينية وصاغوا القوانين والمثل المذهبية. وأهم من هذا كله فقد تبين أن المخطوطة المكتشفة كانت الأصل الذي نهلت منه كل اللوحات المسيحية في المرحلة البيزنطية التي استمرت حتى عام 1453 ميلادية وظهور عهد النهضة الإيطالية، فقد كانت تصورات واضعي المخطوطة المكتشفة هي القبة التي شهد عليها العالم في شرقه وغربه مفاهيمه الدينية والجمالية حول الفن المسيحي.

قد يبدو أن ما نقدمه هنا غريباً بعض الشيء، ولكن واضعي الموسوعات الفنية والكتب الشاملة في موضوع الفن المسيحي، يجمعون على ذلك. وطبعاً نحن نرمي هنا إلى القول إن ميلاد التصوير بشكل عام كان في بلدنا، بل نحن واضحون في القول إن أسس الفن المسيحي تحديداً ولدت في سورية. ونحن لا نخجل من قول الحقيقة، بل نفخر بالمجاهرة بهذا الرأي، ونكبر عندما يردد العالم ذلك. ونعلن أن إنجيل رابولا المكتشف هو وثيقة حضارية على غاية في الأهمية، وسنعمد فيما يلي إلى طرح قيمتها والتعريف بموقع نسخها وتصويرها ما أمكننا ذلك، وعرض كل المعلومات المكتشفة التي تساعد على فهمها وتذوق لوحاتها، ونستعرض أهم القضايا النقدية التي كتبت بشأنها مبتدئين بتلمس بقايا المكان الذي تنسب إليه:

ترى أي المواقع الضائعة هو موقع ميلاد التصوير المسيحي في سورية؟ أكان في مدن سورية الكبيرة، وما أكثرها؟ حواضر قديمة، ومدن عظيمة كانت في أيام غابرة عواصم لدول ودويلات.

من المؤكد أن موقع ميلاد التصوير المسيحي لم يكن في المدن والحواضر الكبيرة، فهناك ملاعب لتيارات فنية هوجاء. الفن الروماني الوثني المتأثر بمعايير النسب والجمال الهيلينيين، والفن الساساني الغارق في التزيين والنمطية.

وإنه لمما لا شك فيه أن التصوير المسيحي الذي بلغ أوجه في قبة Sistine Chapel في روما على يد ميكيل آنجلو 1475 ـ 1564, بعد أن ارتقى على يدي جوفاني تشيمابوي (CIMABUE) 1240 ـ 1302 وتلميذه العبقري جيوتو دي بوندوني (GIOTTO) 1266 ـ 1337, هذا التصوير العظيم نشأ في سورية في النصف الثاني من القرن السادس.

وأغلب الظن أن حدث الميلاد الفني وقع في قرية الزغبة القائمة فوق هضبة حماة الشرقية التابعة لناحية الحمراء الواقعة في بادية الشام الغربية بين حماة ومعرة النعمان شمالي قصر المخرم وشرقي الطليسية يحد هضبتها من الشرق وادي الزغبة ومن الشمال وادي البجاريات ومن الغرب وادي الطليسية.

وخرائب الزغبة مسقط رأس التصوير المسيحي موجودة في الوقت الحاضر شرقي قرية الزغبة الحالية تضم حجارة منحوتة وأعمدة متناثرة ترجع إلى العهد البيزنطي، وقرية الزغبة المعاصرة منزل من منازل البدو، وتعود بمساكنها الطينية وقبابها الترابية وبيوتها الإسمنتية إلى منتصف القرن الثامن عشر وارتفاع خرائب الزغبة 415م عن سطح البحر.

والبدو السارحون غربي الرصافة وشرقي حماه ومعرة النعمان في الحماد

يسمون الموقع تصغيراً لشأنه. الزغيبية. لكن كتاب اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية (سلسلة التراث السرياني حلب 1987) لأغناطيوس أفرام الأول برصوم أشار في الصفحات 182, 171, 163 إلى أنه كان لدير يوحنا الزغبي خزانة كتب بقي من مصاحفها إنجيل قديم نقل سنة 586 وعرف بعنوان إنجيل رابولا.

والبدو السارحون بأغنامهم في بادية الشام يشيرون إلى هضبة صغيرة تركن فوقها خرائب وآثار قديمة باسم الزغيبية تصغيراً من شأن موقع الزغبة غربي الرصافة وشرقي حماة ومعرة النعمان. صمتت كل الوثائق التاريخية عن أهمية دير ماريوحنا الزغبي الذي دون فيه إنجيل رابولا في القرن السادس الميلادي.

رحلة مخطوطة رابولا:

فبعد زيارة تفقدية للزائر الأنطاكي لدير مار يوحنا الزغبي في عام 686 الكاهن رومانوس أي بعد قرن على نسخ الإنجيل، قام الكاهن رومانوس بأخذ المخطوطة من دير زغبة وانقطعت أخباره عن المكان الذي دونت فيه وضاعت دربها التي سلكتها.

ثم عثر في حاشية وجدت مدونة في المخطوطة السريانية رقم 572 في الصفحة /36/ في المتحف البريطاني في لندن، أن الإنجيل الذي أخذه رومانوس قد ضُم إلى مكتبة دير مار مارون في سورية سنة 854 بعد أن عُرض في كنيسة مار جاورجيوس في أنطاكية لفترة. ثم أشارت الحواشي الأخرى في الصفحات /6/، /7/، /8/ من ذات المخطوطة إلى أن إنجيل رابولا دخل في حوزة بطاركة الموارنة خلال القرنين الثاني والثالث عشر، وحفظ في دير سيدة ميفوق بوادي إيليج في منطقة البترون. وبانتقال بطاركة الموارنة من دير سيدة ميفوق إلى دير قنوبين سنة 1440 انتقل إنجيل رابولا معهم، ومن هناك وصل إلى أوروبا في سنة 1476.

انتقل في أوروبا، بعد وصوله إلى ملكية أسرة كواسلين، إلى أسر أخرى، ثم استقر في المكتبة الوطنية بباريس، ومنها انتقل إلى مكتبة آل مديتشي في فلورنسة. ويخمن الباحثون أن يكون وصول هذه المخطوطة إلى مكتبة مديتشي إما في أواسط القرن الثامن عشر، أو في سنة 1476. وأغلب الظن أنه دخل إلى مكتبة آل مديتشي ليحمل الرقم /ع 56/ في مجموعة مخطوطات شرقية تحمل التصنيف /ع1/. ويرجح تاريخ القرن الثامن عشر على غيره من التواريخ.

مطران أفامية يعيد الاكتشاف:

في عام 1742 أعيد اكتشاف إنجيل رابولا على يد مطران أفامية اسطفان عواد السمعاني الذي حقق المعلومات التي أمكن معرفتها بالمقارنة مع مخطوطة المتحف البريطاني ووجد المطران اسطفان معلومات غزيرة قرأها في حواشي الإنجيل ذاته. فقد كتب في حواشي الإنجيل وفي صفحاته المعلومات التالية:

جاء في الصفحة الأخيرة من المخطوطة:

«دوّن وأتم الخطاط رابولا هذا الكتاب في دير مار يوحنا بيت زغبة المقدس. في زمن الراهب سركيس الكاهن ورئيس الدير. والرهبان مار توما وتوما ومرطور الكهنة. والرهبان حبشب وثيوتكنوس وداميانوس الشماسة».

ثم ورد دعاء لمحبي الله يوحنا من لربيك قس الدير المذكور ويوحنا الشماس الذي من عيناتا، وذكر في النص أن المخطوطة قد بدئ بها في زمنهما وبتشجيعهما.. ثم ذكر في المخطوطة أن كريستوفوروس الناسك ودامیان الكاتب من بيت فوطجين تابعا العمل بعد يوحنا الشماس وتمما وجمعا وألصقا أجزاء المخطوط حتى وضع في دير ماريوحنا في بيت زغبة. (النص السرياني في المخطوطة).

وتابع مطران أفامية اسطفان عواد السمعاني قراءاته واستنتاجاته فوصل إلى ما يلي:

احتفظ الكاهن رومانوس زائر أنطاكية. كتابة قديمة مدونة في حاشية إنجيل رابولا - بمخطوطة إنجيل رابولا ضمن مجموعته الخاصة وبعد وفاته انتقل إنجيل رابولا إلى كنيسة القديس جاورجيوس في مدينة أنطاكية.

وبعد ذلك انتقلت المخطوطة إلى مجموعة مخطوطات مكتبة مار مارون في سورية في عام 854 كما نوهت إلى



24- الصعود

ذلك آنفاً.
المهم أن بحث مطران أفامية أثبت صدق ما ورد في مخطوطة رابولا مكتبة آل مديتشي والمخطوطة السريانية رقم 572 صفحة /36/ المحفوظة في المتحف البريطاني في لندن وورد السند صحيحاً بدون انقطاع.

مخطوطة رابولا:

ثم تحول مطران أفامية إلى المتن أو الجانب الفكري والفني من إنجيل رابولا، فبين أن المخطوطة تضم 292 ورقة قياسها 33 × 25سم، وقد كتبت بالخط السرياني السطرنجيلي وتحوي على نسخة الأناجيل الأربعة المعروفة «بالبسيطة»، وقد نسخها الراهب رابولا مع جماعة من دير مار يوحنا ببيت زغبة.

وتحوي الصفحات الثلاثون الأولى من المخطوطة /26/ لوحة تمثل أبرز الأحداث في حياة السيد المسيح. كما وردت في الكتاب المقدس. وبين مطران أفامية الأهمية القصوى لبعض هذه الرسوم التوضيحية. فالمجموعة الفنية تحمل الأسلوب السوري الناضج، وبعض المشاهد جديدة كل الجدة في موضوعها مثل اللوحة /23/ واللوحة /24/ واللوحة /3/، كما أن الإشارات والرموز المسيحية الواردة تفتح الباب على مصراعيه لظهور فن سوري مسيحي جديد.

مطران أفامية محققاً:

وشمّر مطران أفامية عن ساعديه وخاض غمار حملة مقدسة للتعريف بدور الفن السوري في هذه المرحلة. فكتب مجموعة غير يسيرة من الدراسات الفنية اعتباراً من عام 1742, انصبت على فوز سورية بقصب السبق في مجال تصوير أول لوحة للمسيح المصلوب، كما تفوق الفنان السوري في التعبير عن حياة الناصري ومعجزاته وقدم لأول مرة مشاهد وأوضاعاً جديدة للرسل والقديسين. وقدم مطران أفامية في بحثه تفسيراً للصورة الثالثة التي تصور وجهي الفيلسوف الإسكندري أمونيوس في الجهة اليمنى من اللوحة، وتقدم صورة للمؤرخ الكنسي أوسابيوس القيصري في الجهة اليسرى.

فقال المطران: صور الفنانُ الفيلسوفَ والمؤرخ لأخذه بأسلوبهما، فالمعروف أن أمونيوس وأوسابيوس اللذين عاشا في القرن الثالث ميلادي استنبطا طريقة في دمج الأناجيل الأربعة في إنجيل واحد متكامل. واخترع أوسابيوس أسلوب الجداول والمقارنة. ولأن الفنان قد قدر عملهما في توحيد الأناجيل، ولأن الكنيسة الجامعة شرقاً وغرباً احترمت عملهما، لذلك عمد الفنان إلى تخليدهما في اللوحة الثالثة. فالمعروف أن أمونيوس اتخذ من إنجيل متى أساساً في النص اليوناني وأعطاه أرقاماً، ثم جمع الأقسام المتشابهة من الأناجيل الثلاثة الأخرى ووضع لها أرقاماً. وكمل أوسابيوس الإسكندري عمل أومونيوس، فأضاف القوانين وعددها عشرة وزعها في جداول، فوضع بإزاء أرقام إنجيل متى أرقام المقاطع المشابهة لها في الأناجيل الثلاثة الأخرى ووضع في القانون العاشر الأرقام المختلفة، والتي لا مثيل لها في إنجيل متى.

وزع الفنان أمونيوسَ وأوسابيوسَ في اللوحة واقفَين يرسم كل منهما شارة التقديس والبركة بإصبعين باليد اليمنى. وأحاط جسد كل منهما بفجة معمدة من رواق ثلاثي الأعمدة، وكتب تحت اللوحة بالخط الأسطرنجيلي ملخصاً لعملهما.

تحليل نقدي:

استخدم الفنان في لوحات إنجيل رابولا الأزهار والأشجار والحمامة والطاووس والسمك والغزال والأغنام والحصان والديك والبط والعصفور والحجل، ولم يكن لها وظائف دينية، بل كانت مجرد وحدات زخرفية. وشأنها كشأن الأعمدة والعميدات النحيلة. ونلاحظ أن الفنان لم يستخدم الأعمدة في لوحات الصعود رقم /24/، والصلب والقيامة رقم /23/، والعنصرة أو حلول المسيح رقم /26/. وبعض اللوحات ذات مشهد واحد مثل اللوحات: /2, 3, 25, 26/ واللوحات التالية ثنائية المشاهد في كل جهة مثل اللوحات /4 /، /5 /، /7 /، /8/، /9/، /10/، /11/، /12/، /13/، /14/، /15/، /19/.

وتنفرد لوحة ميلاد السيد المسيح رقم /6/ بكونها سداسية المَشاهد ووظائف المشاهد توضيحية فقط



26- العنصرة / حلول الروح القدس

والتكوين في اللوحات هو تكوين خطي، باستثناء التكوين الدائري في لوحة انتخاب الرسول (متّى) رقم /1/، والتكوين نصف دائري في لوحة السيد المسيح الملك، فهناك نصف دائرة تنزل من أعلى إلى أسفل، وهناك نصف دائرة تصعد من أسفل إلى أعلى، والتكوين في لوحة العنصرة رقم 26 قائم على أساس وجود دائرتين رقيقتين من الرسل يحيطون بالسيدة العذراء الواقفة في الوسط وفوقها حمامة تنقضّ من الأعلى إلى المركز حيث تقف العذراء. ونؤكد هنا أن التكوين في لوحات إنجيل رابولا متين ومحكم ومدروس، ولم يترك الفنان شيئاً للصدفة في اللوحات انتخاب متيا الرسول /1/ والصلب والقيامة /23/ والصعود /24/ والمسيح الملك /25/ والعنصرة /26/ من الأعمال المشهورة والمتميزة في سجل التصوير المسيحي على مدى التاريخ.

أحكام جائرة وردود:

عدّ النقاد والمؤرخون مجموعة لوحات إنجيل رابولا أثراً خالداً وتحفة فنية فريدة بالغة الأهمية وشائعة الانتشار عالمياً صفحة /166/ القسم الأول من المجلد الثالث من موسوعة بطريركية أنطاكية التاريخية والأثرية. ولكن اتفاق النقاد والمؤرخين على قيمة لوحات رابولا وكونها أثراً خالداً لم يمنع بعضهم من وصم المجموعة بجملة من النعوت والتهم التي نرى أن المجموعة بريئة منها.

فقد أشار ديفيد تالبوت رايس إلى لوحات إنجيل رابولا إلى أنها أكثر شرقية وأكثر بدائية في أسلوبها من أعمال العاج واللوحات التي عثر عليها في فلسطين موافقة أو لاحقة من الناحية التاريخية لها (الصفحة 37 من كتاب:
(Art Of The Byzantine Era).
ونحن نرى أن وجه التشابه بين لوحات إنجيل رابولا والعاجيات واللوحات الفلسطينية ضعيف جداً. فقد رمى ديفيد تالبوت رايس من استخدامه لمصطلحي الشرقية والبدائية إلى أن هذه اللوحات تتصف بكونها تصور الشخوص بأوضاع أمامية في أوقات تتطلب فيها المشاهد تصويرها بأوضاع مائلة أو جانبية. ونحن نعيد القارئ إلى المستوى السفلي من لوحة الصعود ليرى وجوه الرسل وقد صورت جانبية ونصف جانبية، ويتأكد أن الفنان قد حرص على تقديم تنوع كامل لحركة الوجوه. صحيح أنه عرض وجوه الملائكة حملة الزهور والكون بأوضاع أمامية، ولكنه قام بذلك من أجل منحها

٨

قيمة أكبر وليس لأن الفنان كان عاجزاً عن تصوير هذه الوجوه بشكل واقعي.

أما صفة (البدائية) التي نعت بها رايس المجموعة، فنحن نرى أن الناقد الكبير قد استخدم مصطلح البدائية بدلاً من الأولية. أي أنه ظن أن في المجموعة شيئاً من السذاجة في التعبير عن الحجوم والأشكال في حين أن ذلك غير موجود. ويلاحظ القارئ أن كل الرسوم الجانبية قد صورت في اللوحات تصويراً أولياً سريعاً على شكل سكتشات (Sketches) ثم غُمرت بالألوان. ومرة ثانية نقول إن الفنان في الدراسات السريعة غير مطالب بأكثر من الإشارات القابلة للتطوير والتكامل. والمقام في تصوير توضيحات الأناجيل لا يحتمل أكثر من الإشارات العاجلة. وقد قدم الفنان أمثلة غنية عن قدراته الفنية في لوحتي الصعود والمسيح الملك، كما وضع الخطوط الخارجية صريحة في العديد من المشاهد الجانبية في بقية اللوحات.

وننوه هنا إلى آخر الصفات (الشرقية) التي وصف بها الناقد الكبير لوحات رابولا ونعني بها حجوم الشخصيات الرئيسة، فنبين أن الفنان لم يأخذ بهذا المنهج باعتباره تقليداً موروثاً كما فعل الكثيرون من مصوري المنمنمات في العصور الوسطى وفي مطالع عصر النهضة الأوروبية. ونعيد القارئ إلى لوحة الصعود. ليجد أن الحيز الذي يشغله السيد المسيح في اللوحة أصغر بكثير من معظم المساحات التي شغلها الرسل في الجزء السفلي من اللوحة. والأمر ذاته قائم في لوحة الصلب والقيامة. فالمسيح ليس أكبر حجماً من مساحتي اللصين أو الجندي الروماني.

ونؤكد أن ما قاله رايس ينطبق على لوحة العاج المحفوظة في المتحف البريطاني والمسماة بالعبادة حيث يزيد حجم العذراء فيها ثلاث مرات عن حجوم الرسل. وينطبق ذلك على لوحة الفاتيكان التي تصور لوحة كابيلا سنكتا سانكتورم، ويلاحظ أن حجم السيد المسيح فيها يساوي مرتين أو ثلاث مرات حجوم الشخوص الآخرين، وأن كلا العملين العاجي الذي يمثل العبادة واللوحة المصورة على غلاف العلبة الخشبية وتمثل الصلب في الوسط والبشارة في الأعلى والتعميد في الأسفل (صفحة 40 من كتاب رايس السابق) يعودان إلى أواخر القرن السادس الميلادي أي بعد زمن إنتاج لوحة رابولا. وهما عملان ضعيفان فنياً إذا ما قورنا بلوحات رابولا.

ونجد بعد هذه الدراسة السريعة المقارنة لرأي ديفيد تالبوت رايس أن الرجل قد تحيز ضد لوحات رابولا، ولم يكن موضوعياً في أحكامه ومقارناته.

ونلاحظ هنا أن إنجيل رابولا عرض علينا في لوحاته الأسماك والحيوانات والطيور والأشجار والأزهار التي تمت غربلتها فيما بعد لتبني ما اتفق عليه كرموز للمسيحية: السمك رمز النعمة والتكاثر، والغنمة رمز الوداعة وصورة المؤمن الذي يرشده الرب إلى الخير، والحمامة رمز البشارة، والأشجار التي ترمز إلى الصلة الروحية القائمة بين السماء والأرض، والأزهار التي تزين عالم الوجود بالألوان المنسجمة الجميلة.

مسألة تصوير الصليب والمصلوب:

لم يرد شكل الصليب في لوحات إنجيل رابولا، ولكنه استخدم كواقع انصبت فيه تقاطعات خطية للآلام التي غسلت آثام الخطيئة. لقد افتدى المخلص أخطاء أبناء آدم فصورته لوحة الصلب والقيامة رقم /23/ وعلى رأسه تاج من الشوك مغروس في فروة رأسه، وفي يديه ورجليه مسامير ثبتته على الصليب العالي الذي فاق ارتفاعه صليبي اللصين اللذين صلبا معه. وجعل الفنان اللصين أجردين بدون لحيتين، ورشق عليهما إزارين قصيرين، في حين جعل السيد المسيح ذا لحية مسترسلة الشعر عاري الذراعين وستّر جسده برداء طويل من الأرجوان الأحمر المذهب الحوافي.

وجعل الفنان السيد المسيح في النصف العلوي من اللوحة مركز التكوين. ينظر اللص التائب في الجهة اليمنى إليه، ويمد اللص الثاني ذراعه حتى تصل إلى صدر السيد المسيح. وصوّر الفنان تحت الصليب يوحنا الرسول ومريم البتول يرتديان ثوبين طويلين فضفاضين وعلى رأسيهما هالتان من نور مشع. وصور الفنان جندياً قصير الثوب يطعن برمحه خاصرة السيد المسيح وهو لونجينوس، كما صور يهودياً طويل الثوب يناول

المصلوب من إسفنجة في رأس قصبة، السائل المر الموضوع في إناء وهو ستيفاتون وجلس تحت قائمة الصليب ثلاثة جنود رومان يقترعون على قميص السيد المسيح الذهبي، وبجانب جسد المصلوب صورتان للشمس والقمر تشيران إلى طبيعته، كما ورد ذلك في التفسير الكنسي.

تعد لوحة الصلب في إنجيل رابولا أول لوحة من نوعها في تاريخ التصوير الكنسي، وقد أحسن الفنان التعبير عن مشهد الصلب كما ورد في الأناجيل. وتبين دراسات تاريخ الفن المسيحي في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي أن /14/ لوحة صلب صورت بعيد إنتاج هذه اللوحة. ونتيجة البحث والتمحيص تبين أن أكثر من نصف لوحات الصلب المذكورة قد صورت في أديرةٍ سورية ورافدية.

لذلك فعلينا هنا أن نقبل برأي الباحث جلابرت في مقالته «أصل صورة المصلوب في الشرق» المنشورة في مجلة الشرق في العدد السابع من عام 1904 في الصفحات 299,300, 298, والذي قال: «إن أول من أدخل في التصوير الديني تمثيل صورة المصلوب إنما كانوا مصورين شرقيين، ولا سيما الرهبان السوريين». ونوضح هنا أن الصلب كحدث ذي وظيفة دينية مقدسة دخل المسيحية من خلال مقررات مجمع خلقدونية سنة 451 وأراد به أصحاب الرأي من الملكانيين إثبات حقيقة الطبيعة البشرية في السيد المسيح وبيان صدق ذبيحته الخلاصية.

ثم تبع رأي الملكانيين النساطرة في الجزيرة السورية والعراق بحكم عدائهم لليعاقبة وصوروا الصليب والمصلوب. واستمر اليعاقبة السوريون فترة من الزمن لا يوافقون على تصوير المصلوب، بل يقفون عند رسم الصليب فقط كرمز للخلاص، ولكنهم ما لبثوا أن عادوا إلى الأخذ بمشهد إنجيل رابولا في الصلب لأنه يمثل بدقة ما ورد في الأناجيل حول الحدث الجلل.

ونلاحظ أن لوحات الصلب التي تبعت لوحة إنجيل رابولا، وعبر أكثر من قرن، حرصت على استخدام ألوانه من جهة ووضع الوشاح الأرجواني المذيل بالشريط الذهبي من جهة ثانية.

ولم تنشر لوحات إنجيل رابولا فكرة الصلب وشكل السيد المسيح وأوضاع الشخوص المحيطة به والوشاح الأحمر كتعبير عن الدم والألم فحسب، بل أشاعت أيضاً التعبير عن البركة من خلال عقد الإشارة بالإصبعين.

مسألة الفنان في لوحات رابولا:

نحن نظن نتيجة استفادة فناني نهاية القرن السادس وعلى مدى القرنين السابع والثامن أن لوحات إنجيل رابولا أصبحت مزاراً يحج إليها الفنانون الشبان من الرهبان والمدنيين الهواة، فقد مكثت لوحات الإنجيل في الموقع الذي دونت فيه في دير ماريوحنا زغبة مدة مئة سنة، ثم نقلت إلى أنطاكية ومنها إلى دير مار مارون عند معرة النعمان، وظلت فيه حتى القرن الثاني عشر، وكانت خلال ذلك مثالاً يحتذى ومدرسة تتبع وتقلد حتى طبعت الفن المسيحي بطابعها.

وهناك مسألة فنية نجد لزاماً علينا طرحها هنا وبيان رأينا فيها. ونقصد بها مسألة أسلوب الفنان في اللوحات، فقد لاحظ النقاد أن تصوير الشخوص في لوحة الصعود /24/ يختلف كل الاختلاف عنه في لوحة الصلب /23/ كلاهما معبران، وقد جمع الأشخاص في مجموعات هرمية واقفة أو مقلوبة تمهيداً لمشهد الصعود أو لمأساة الصلب في القسم العلوي، ولكن مصور الصعود يعبر بالكتل، في حين يعبر مصور الصلب بالخطوط فقط.

ولكن طابع التصوير العام في هاتين اللوحتين وفي كتل الأشخاص في اللوحات الأخرى، يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن الأسلوب واحد فيها. فقد يكون أكثر من راهب مصوِّر اشتغل في اللوحات ولكن ذلك تم تحت إشراف فنان ناضج واحد.

ونوه بعض النقاد إلى أن دير مار يوحنا كان يضم الفنان رابولا والخطاط دميان، يتناوبان العمل أو يتعاونان، وكان كل منهما يحترم عمل الثاني، فيؤسس الأول ويكمل الثاني، أو يباشر الأول ويتمم الثاني، أو يبدأ وينتهي أحدهما ويميل الثاني إلى قبول العمل كاملاً ويلتفت للعمل في لوحة ثانية.

وقال آخرون إن من صور السيد المسيح الملك /25/ والصعود /24/ لا يمكن أن يصور عرش محكمة بيلاطس /22/ ونحن ننوه هنا إلى أن لوحات إنجيل رابولا كانت عبارة عن

منمنمات توضيحية ورسوم تفسيرية لوقائع الأناجيل، والفصاحة فيها قدرتها على إيراد كل التفاصيل وليس احتراف أسلوب فني كامل، بدليل أن طريقة التصوير في لوحة العنصرة /26/ تسلط الضوء على ملامح الرسل والعذراء وكتل الأشخاص والمجموعات بصورة عامة، في حين أن لوحات الإنجيليين متى ويوحنا /16/ ومرقس ولوقا /17/ تكتفي بالرسم الخطي فقط، ونحن نرى أنه لا بد من تسجيل بعض الملاحظات النقدية حول إنجيل رابولا وفنانيه ونسّاخه.

فنقول في البداية إن خطوط القوانين المقارنة، أو الجمل المختارة من الأناجيل الثلاثة لعرضها أمام النص الوارد عند القديس متّى، تؤكد أننا أمام خطاطين حرفيين وفنانين. ولا يوجد اختلاف في أشكال كتاباتهم بالخط السطرنجيلي السرياني الجميل الحافل بالتذويق والتنميق.
ويركز فناننا أو فنانو إنجيل رابولا على بناء الكتل والتعبير من خلال حجومها وثيابها وعلى جمال وقوة المشاهد.

وفي كل حال، فإن مسألة عدد المصورين والمساعدين في مخطوطة إنجيل رابولا، حسمتها الدراسات التفصيلية التي وضعها المؤرخ David Talbot Rice في كتبه الثلاثة التي وضعها حول الفن البيزنطي:

1- Byzantine Art,
A pelican Book 1935.

2- Art of The Byzantine
Era 1963 T&H.
3- A Concise History of
Painting From Prehistory
To 13 th Century· 1967
T&H (The Impact of
Christianity).

فتتناول في دراسة مقارنة طريقة التنفيذ في لوحتي الصلب والقيامة رقم /23/ والصعود رقم /24/ ورأى في المنهج الخطي في لوحة الصلب والقيامة أسلوباً متميزاً، في حين حكم على المنهج الكتلي في لوحة الصعود على أنه أسلوب رائع. ثم قال: إن لوحة الصعود أفضلُ لوحة في مجموعة إنجيل رابولا من الناحية الفنية الصفحة /37/ في كتابه الثاني أي كتاب «فن الحقبة البيزنطية» ثم خلص إلى تأكيد أن لوحات المخطوطة يحكمها أسلوبان لفنانين متميزين.

ونحن لا نتفق مع مؤرخنا تالبوت رايس في هذه المسألة، ونرى أنه على الرغم من وجود منهجين مختلفين ولكن الأسلوب واحد. فالحلول التشكيلية تقسم كل لوحة من اللوحتين إلى مجموعات، ففي لوحة الصلب والقيامة مستويان، في الأعلى ثلاث مجموعات، تتجه المجموعتان الجانبيتان نحو الوسط وتصعد المجموعة الوسطى وتتوج بجسد السيد المسيح المصلوب، يقابلها في الأسفل مجموعتان جانبيتان تتحركان من حول باب المغارة ويعدّ الباب وسيلة لجمع الجزئين أو المستويين العلوي والسفلي.

ونلاحظ أن التقسيم السداسي هو نفسه في لوحة الصعود /24/، في الأعلى كتلتان تتألفان من أجنحة الملائكة وأجسام النجوم، وتجتمعان حول الشكل البيضوي الذي يضم السيد المسيح الواقف فوق العجلات رموز الديانة المسيحية الأربعة: الأسد الذي يمثل القديس مرقس، والعجل الذي يمثل القديس لوقا، والنسر الذي يمثل القديس يوحنا، والشكل البشري الذي يمثل القديس متى، أو الأسد الذي يمثل العظمة، والعجل الذي يمثل القوة، والنسر الذي يمثل السرعة، والشكل البشري الذي يمثل الحكمة.

ووضع الفنان في المستوى الأدنى ثلاث كتل للرسل في الجانبين تحيط كتلتاهما بالعذراء التي ترتدي قفطاناً بنياً مسوداً وتحمل فوق هالة القداسة هموماً وأحزاناً مثل بحار الدنيا الزرقاء. وخطوط السيدة العذراء تربط الجزء السفلي بالجزء العلوي من اللوحة، هذا إضافة إلى ثوبي الملاكين حاملي الزهور وثوبي و عباءتي القديسين الجانبيين في الجزء السفلي التي لونها الفنان كلها باللون الأحمر.

شيء من التفسير الإيقونوغرافي:

ونستعير فيما يلي التفسير الكنسي الذي ورد عند الأب بطرس ضو في كتابه التصوير الكنسي الماروني في فصل إنجيل رابولا وصوره 586, لبنان 1987.

كما نستفيد من بحث Binoit الذي

نشره في كتابه: L`Ascension en Exègèse Et Thèologie في باريس 1961.

فقد جعل الأب ضو والباحث بينوا الملاكين يتكلمان في لوحة الصعود فيقول الملاك الواقف في الجهة اليمنى مخاطباً القديسين المجتمعين تحته: «أيها الجليليون، ما بالكم واقفين تنظرون إلى السماء»، في حين يقول الملاك الآخر مخاطباً المجموعة الواقفة في الجانب الأيسر تحته: «إن يسوع هذا الذي ارتفع عنكم إلى السماء سيأتي هكذا كما عاينتموه منطلقاً إلى السماء».

ونذكر أن الشرح الكنسي الذي أوردناه اعتمد على رؤيا حزقيال النبي. ونحن لم نستعرض الرأي الكنسي إلا لنؤكد أن الفنان الذي صور مجموعة لوحات إنجيل رابولا، استند حرفياً إلى الإيقونوغرافيا Iconography المسيحية دون أن يحيد قيد أنملة. وكل إضافة أدخلها على الأناجيل إنما أخذها من تفسيرات بعض القديسين وكتاباتهم مثل ما فعله مع رأي القديس إيريناوس وأمثالهم.

ونشير هنا إلى أن الفنان أو الفنانين قد وضعا التفسير الديني كأرضية صلبة لاجتهادهما الفني المميز.

وقد استلهم الفنانون هنا نص إنجيل متى في الموضوعات، واستندوا على أشكال المنحوتات النصبية في الفنين الروماني والسلوقي، واستفادوا من أنظمة الزخرفة في المدرسة السورية التي صورت لنا معابد دورا أوربوس وتدمر وبصرى والمدن الموات (المنسية)، ولم يقصروا في الأخذ عن الفنين الساساني والفارسي السابقين لهما.

ولكنهم جمعوا كل ذلك بروح وأسلوب سوريين عاشقين للجمال والفكر. إن الفنان السوري في لوحات إنجيل رابولا جريء إلى درجة تجاوز معها الحاضر والماضي، وفخور بنفسه وقادر على التعبير، لا يخشى أن يحسب عليه أي جنوح للانتحال عن الآخرين، فكل ما يقع تحت يده هو ملك يمينه وهو جزء من سماته الفنية.

إنه لمما لا شك فيه أن الفنان رابولا أو الفنانين الرهبان الذين اشتغلوا في نهاية القرن السادس الميلادي في الأديار الممتدة على خط البصر من خان شيخون إلى سرجوبوليس في قلب بادية الشام، وضعوا لبنات صلبة لمسار التصوير المسيحي عبر التاريخ، ومثلوا من خلال تصويرهم الفكر الفلسفي السوري الذي دخل كمقررات في المجامع الدينية التي أرست قواعد الديانة والفكر المسيحيين في القرون السبعة الأولى من الألف المسيحية الأولى.

ونحن نعتقد أنه لا يمكن لأي مؤرخ في العالم أن يدرس مسيرة الفكر المسيحي في الألف الأولى بدون العودة إلى إنجيل رابولا الذي دبجته أنامل فنانين كبار ملأ قلوبهم الإيمان وتحولت الريشة والقلم بين أصابعهم إلى حمامة تبشر بميلاد فن خالد.

الدعوة لمهرجان رابولا:

ولا بد من الإشارة إلى أننا نرى أنه من الضروري عقد حلقات دراسية وندوات حول أبعاد الفن السوري في الحقبات السلوقية والرومانية والبيزنطية التي حاولت كثير من الدراسات تغييب دور العنصر المحلي في إنتاج المعابد والأديار والقصور فيها. ويجب جمع الأعمال التي نشاهدها في معبد دمشق ومعابد حوران وبعلبك وتدمر إلى جانب أعمال دور العبادة في الرصافة والرها ونصيبين وحورتة وخان شيخون (عار) وموقة.. وغيرها، فما زلنا نطالع اللوحات الجدارية من نوعي الإفريسك والتمبيرا ونشاهد مساحات الفسيفساء الملون، ونطالع اكتشاف العمود في العمارة والقوس وعقد السقوف المتصالبة وظهور القباب، ونحاول أن نربطها بالتربة الكلاسيكية التي يُدّعى أنها ولدت فيها، فلا نجد في ذلك ما يقنع، فنعود إلى إيماننا بالفنان السوري المغيّب في أرضه، ونطالب الباحثين ببذل الجهود الخيرة لإماطة اللثام عن رابولا ودميان وأمثالهما من العباقرة عبر التاريخ.

وأوضّح أن هناك فارقاً كبيراً بين المصور الجغرافي الخاوي من المواقع الحضارية في الوقت الحاضر وهذه المواقع وعلاقتها ببيئتها التي توافقت معها في أيامها، ومن ينظر إلى موقع دير مار يوحنا في زغبة وصورته الموغلة في التشريق على خط خان شيخون الرصافة، حيث يقيم فيها في الوقت الحاضر /304/ نسمة من الرعاة

الذين يهومون فيما حولهم من الحماد ثم يرتدون إلى آبارهم الأثرية ليروا أغنامهم وجمالهم القليلة يشعر بالغربة.

في حين أن من يشاهد لوحات إنجيل رابولا ويطلع على الحلول الفنية في اللوحات 24، 23، 1، 26، 25، يجزم أن قرية زغبة كانت فيما مضى أكاديمية عليا للدراسات والتدريب الفني والفلسفات الجمالية، ولا يمكن أن تكون زغبة 586م مجرد قرية تائهة عند مشرق الشمس دون أن يحيط بها مئات الأديار وآلاف من المفكرين الذين أطلق عليهم التاريخ في العصر البيزنطي مصطلح أساقفة البادية وفلاسفة الصمت والتوحيد والانقطاع عن حياة المدن.

ونحن نقول إن لوحات إنجيل رابولا مليئة بالألغاز والأحاجي ولا يمكن فك ألغازها ومعرفة أحاجيها بدون الكشف عن الخرائب والآثار الموزعة في أعماق بادية الشام وربط هذه الآثار بطرق التجارات القديمة ونعني تجارة الحرير وتجارة الذهب وتجارة التوابل ومواعيد تغريب الأغنام والخيل والجمال في الربيع وتشريقها في الخريف.

وإنه لمما شك فيه أن العالم ينتظر منا أن نقدم له دراسات موضوعية وعلمية حول إنجيل رابولا وأمثاله من تحفنا وكنوزنا لنثبت أننا جديرون بالانتماء لأولئك الرهبان الفنانين والمفكرين الكبار، كما يتوقع أن نقتفي أثر المؤرخ الحصيف مطران أفامية إسطفان عواد السمعاني الذي أعاد إلى تاريخ الفكر والفن والثقافة منجزات رهبان ماريوحنا وعرف العالم بفضلهم في القرن الثامن عشر.

وباعتبار أن مكان دير مار يوحنا غير معروف على وجه الدقة فنحن نقترح قيام حملة تعريف بمخطوطة رابولا تتبعها حملة تنقيب أثري في المواقع التي أشارت بعض الآراء الأولية إليها، وقد اعتمدنا نحن على رأي الباحث في بطريركية أنطاكية متري هاجي أثناسيو صفحة 167 المجلد الثالث من الموسوعة التاريخية والأثرية، في اعتماد زغبة كموقع، لذلك نطالب أن تعلن الحملة من خلال المنظمات الدولية للتربية والعلم والثقافة «اليونيسكو» فيبدأ التنقيب بكومة الخرائب المجاورة لقرية زغبة والتي يظن أنها تضم آثار دير ماريوحنا ثم ينتقل التنقيب إلى ضفتي الفرات حيث أشار مطران أفامية.

ونقترح متابعة التنقيب بين حلب وأنطاكية حيث أشار (لروا) ويستمر التنقيب في جوار أنطاكية استجابة لدعوة واقتراح (كارتوزن)، كما يمكن للتنقيب أن يطال مدينة كسيجة وكفر تخاريم اللتين أشار إليهما ليتمان وجروج تشالنكو، هذا وسنفرد بحثاً منفصلاً للأماكن المتوقعة نستعرض به حجج وبراهين علماء الآثار ورجال الدين وأعضاء جمعية العاديات في حلب في هذا المضمار.

ويمكن تحويل التنقيب عن دير مار يوحنا إلى مهرجان فني دولي يجري فيه التعريف بسبق سورية في مجال الحضارة والفنون، وبصورة خاصة خلال العهد البيزنطي. وتنشر فيه المحاضرات التي تلقى في كل موسم، وتجمع في كتيبات تنشر بعدة لغات مقرونة بالخرائط والصور الملونة والأفلام الوثائقية وملف الحفريات الموسمي والندوات.

ونحن نتصور أن البدء بمثل هذا النشاط الحضاري يجمع حول سورية الحضارة والتاريخ والفن مجموعات من الأصدقاء المثقفين والفنانين الذين ينتمون جميعاً إلى جمعية رابولا وأنجيله المقدس. ويجتذب أعداداً متزايدة من المثقفين السياح للتوجه في كل موسم شطر بلد رابولا وأرض المفاجآت الأثرية والكنوز العظيمة.

❖ ❖ ❖



1 - انتخاب متيا الرسول.



2- مريم أمّ الله.



3- أمونيوس الإسكندري و أوسابيوس القيصري



4- بشارة الملاك لزكريا.



5- بشارة الملاك لمريم العذراء.



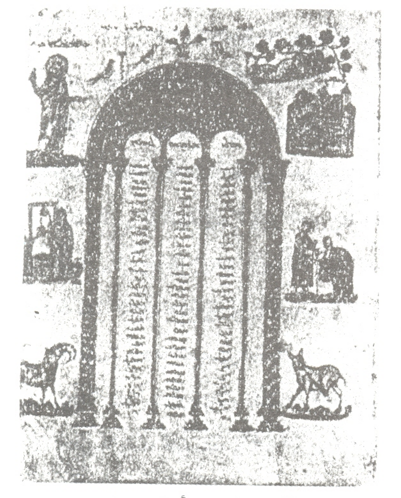
6- ميلاد المسيح و عماده و قتل أطفال بيت لحم



7- عرس قانا الجليل.



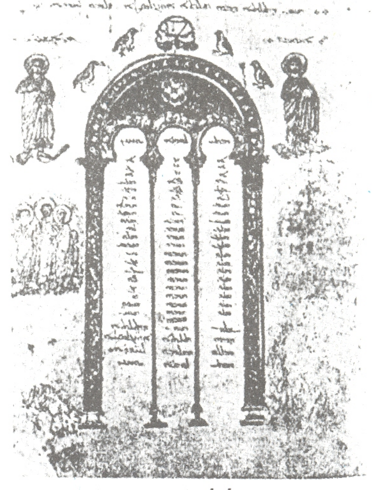
8- شفاء النازفة و ابنة يائيروس



9- شفاء المرأة الحدباء.



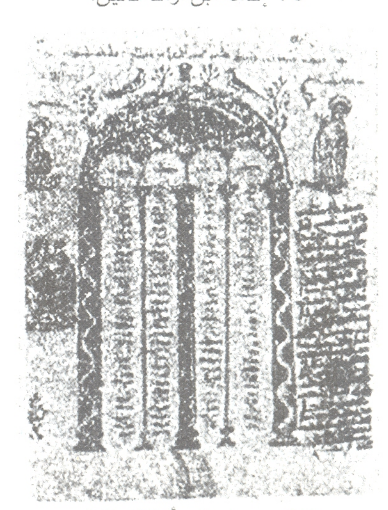
10 -إقامة ابن أرملة نائين.



11 - التجلي



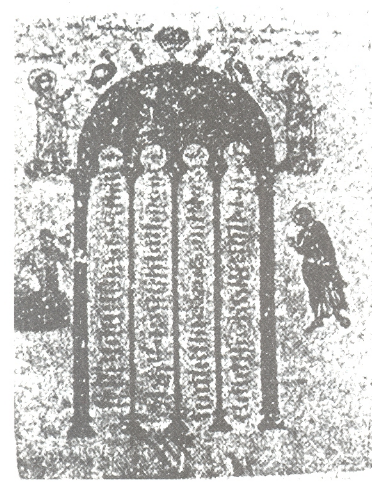
12 - شفاء الأعمى.



13 - يسوع و المرأة الكنعانية.



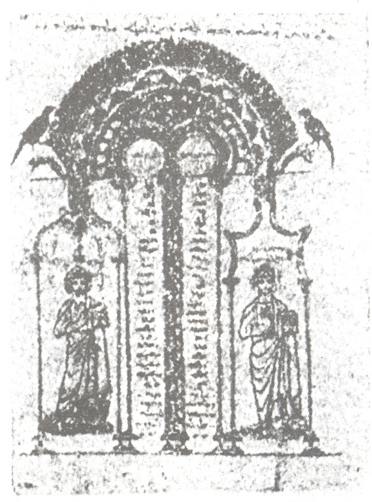
14 - يسوع يطرف الشياطين.



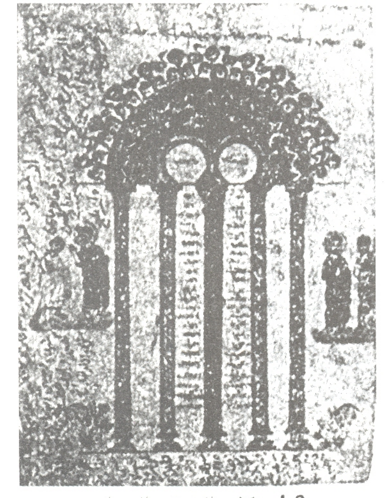
15 - يسوع يؤدي جزية الهيكل.



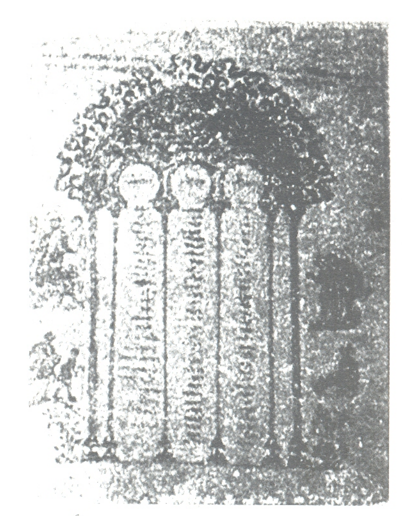
16 - الإنجيليّان متى و يوحنا.



17 - الإنجيليان مرقس و يوحنا.



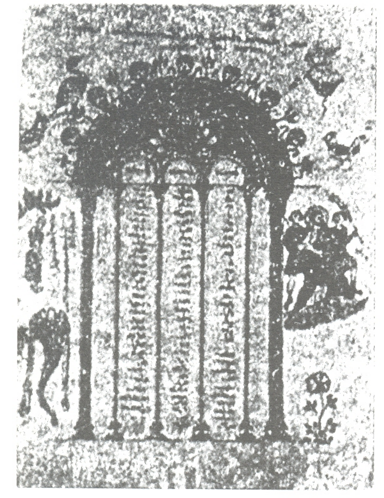
18 - تكثير الخبز و السمك.



19- يسوع يشفي العرج و الخرس و الأشلاء



20- دخول المسيح اورشليم و مناولة الرسل.



21- خيانة يهوذا و انتحار يهوذا.



22- يسوع أمام بيلاطس.



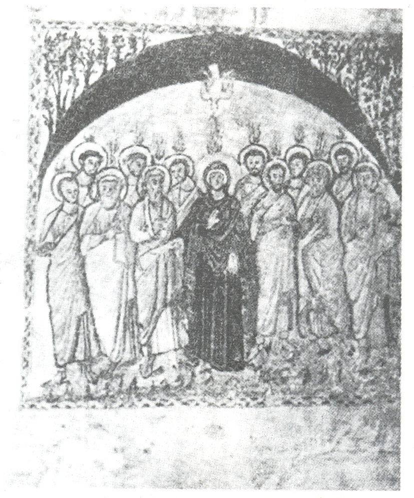
23- الصلب و القيامة.



24- الصعود.



25- المسيح الملك.



26- العنصرة / حلول الروح القدس

مصادر البحث:

1 . صورة المخطوطة المحفوظة في مكتبة لورينزو دي ميديتشي في مدينة فلورنسة في إيطاليا تحت رقم /ع56, مخطوطات شرقية ع1/.

2 . المجلد الثالث من موسوعة بطريركية أنطاكية التاريخية والأثرية . الأب متري هاجي أثناسيو.

3 . المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري . المجلد الثالث . الطبعة الأولى 1992.

4 . التصوير الكنسي الماروني للأب بطرس صو 1987 لبنان.

5 . اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية (سلسلة التراث السرياني حلب 1987) لأغناطيوس برصوم.

6– A concise History of Art By German Bazin T&H 1958 P.123.

7– Larousse Encylopedia of Byzantine And Medival Art By Paul Hamlyn 1963.

8– A History of Western Art By Michel Levey T&H 1968 (Pages 63 – 87).

9– Art of The Byzantine Era By David Talbot Rice T&H 1963 (The East Christian World Before Islam)

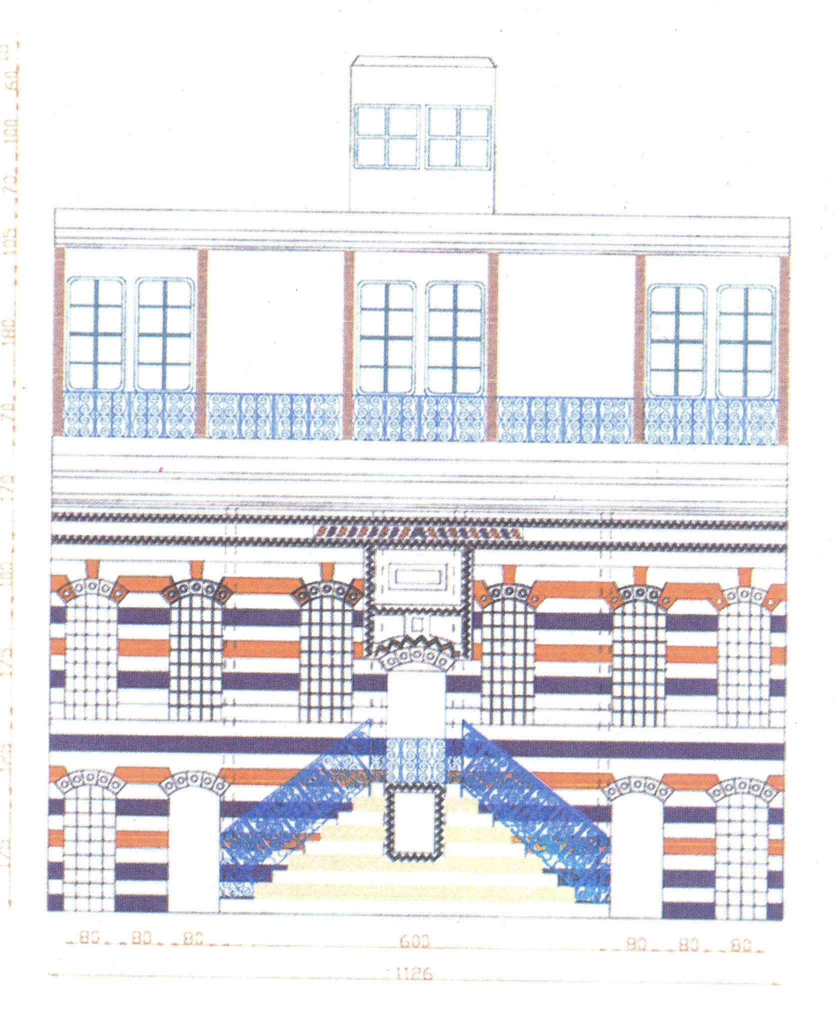
1– Aconcise History of Painting From Prehistory To The 13th Century By David Talbot Rice (The Impact of Christianty) T&H 1963.

11 . هذا بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من مراجع أثناء البحث.

القاعة في البيت الدمشقي

« دراسة انتروبولوجيّة سيميولوجيّة »

■ د. عبد الله السيد *



* نحات، و باحث جمالي، أستاذ في كليّة الفنون الجميلة بدمشق.



1 ـ بلى.. الدماشقة يحلمون فالإنسان يحلم، والمدينة تحلم، الشعوب تحلم، والحضارات لها أحلامها أيضاً. وأنا أزعم أن بلاد الشام حلمت حلماً كونياً كبيراً، حلمت أنها مركز العالم، ومازالت مركزاً عند كثيرٍ من مواطني هذه الديار، ويتسلسل الأمر من الديار إلى المدينة دمشق، ومن المدينة إلى معبد المدينة، إلى البيت الدمشقي، إلى القاعة في هذا البيت، إلى محراب القاعة. وفي كل مرة سوف نلتقي بصورة من صور المركز، صورة تختصر العالم بدءاً وخلقاً، أو تكويناً وفردوساً، وهو ما يؤطر بمصطلح «الكوسموجوني» أي تصور العالم.

2 ـ قبل الدخول في صميم الموضوع أودّ أن أسجل بعض الملاحظات المنهجيّة، خوف الانزلاق في تأويل لا نهدف إليه.

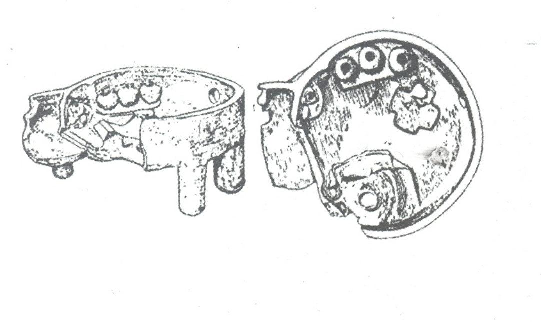
الأولى.. أن لكل شعب كوسموجونيّته، ولكلّ مدينة كوسموجونيّتها، وأنّ وحدة المركز، أي سيطرة الإحساس بمركز واحد ومحدد ، تشير إلى تجانس الشعب، وانخراطه في مشروع تاريخي موحد الغايات. وأن هذه الكموسموجوني، تقع في مجال بحوث علم الأناسة «الإنتروبولوجيا» الثقافيّة، وبالتحديد الانتربولوجيا الفلسفيّة(1).

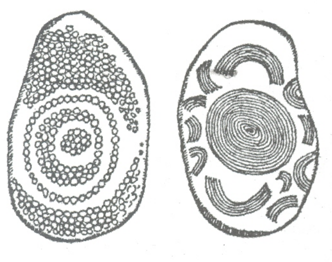
الثانية.. أننا حين نتحدث عن البيت الدمشقي، فنحن نتحدث عن البيت التقليدي، الذي أفرزه المجتمع البطركي ومجتمعنا العربي الراهن في سورية، لا بتطابق كلية مع هذا المجتمع، ولا يتناقض معه، فهو بين بين، وبالتالي فهو لا يتطابق مع نموذج البيت الدمشقي التقليدي(2).

الثالثة.. أننا لن نناقش الفكر الذي بتطابق مع المجتمع البطركي أو مع هذا البيت، كما أننا لا نقوم بعملية تقويم له، بل ينحصر مقالنا في توصيف المعتقد أو بعض مظاهره ومحاولة فك شيفراته، لتعقل دلالات الرسالة المحمولة، وفق مفاهيم علم العلامات التشكيلي «السيميولوجيا» والمتعلق بالعمارة والعمران.

الرابعة.. لا بد من الإشارة أن مادتنا، وإن كانت منظورة في جانب منها كالبيت الدمشقي، إلا أن الموضوع، يوجب علينا القيام، ببعض الحفريّات في الفكر الإنساني، في طقوس البيت وشعائره، التي عشناها، أو سمعنا عنها، والتي تتمثل ببعض الممارسات والعادات والتقاليد، التي حفظتها الذاكرة الشعبيّة فتنوقلت من جيل إلى جيل، كذلك فعلينا لملمة بعض النصوص المكتوبة أو الشفويّة، التي يهملها المؤرخون المحدثون، واصمين إياها بالغيبيات والأراجيف، والروايات الخرافية والأساطير. يضاف إلى ذلك أحاديث نبويّة، تنعت بالموضوعيّة، حيث نأخذها كوثيقة تعبيريّة، بعض النظر عن صحة نسبها أو عدمها، آخذين بالاعتبار أن واضعها حين نسبها إلى النبي فقد كان يرغب بمنح نصوصه سلطة دينيّة قاهرة من خلال تضميخها بالقداسة. لكنه عبر عن إحساس أو فكرة أو معتقد أو شائعة. وهذه المادة الغنيّة هي من المواد التي تبحث عنها الإنتروبولوجيا الثقافيّة، وعلم النفس الجمعي، أو علم نفس الشعوب. وهي مادة غزيرة جداً في مؤلفات المؤرخين القدامى. وهذا ما يستدعينا للقول أن منهجنا في هذا البحث هو المنهج الظاهراتي.

3 ـ وقبل الدخول إلى حلم دمشق، إلى حلم الدماشقة، اسمحوا لي، أن أقدم لمحة سريعة عن الأرضيّة التي ينبثق منها هذا الحلم. أنه حلم يستند إلى جغرافية من مستوى مختلف عمّا يتداول بيننا. فهناك ـ كما تعلمون ـ جغرافية طبيعيّة، وجغرافية اقتصاديّة، وجغرافية سكانيّة، وجغرافية سياسيّة، وجغرافية إقليميّة، ولكن هناك أيضاً جغرافية روحيّة، جغرافية تضم ما يسميه «جان ريشر» بالجغرافية المقدسة في دراسته للعالم اليوناني[3] وما يسميه «غي رونيه دومايرو» الجغرافية النجميّة في دراسته لجنوب فرنسا[4] وما يسمى بالدراسة النفسيّة ـ الجغرافية عند «كوليت كوفيون» و «فرنسوا فان دوميرت» في





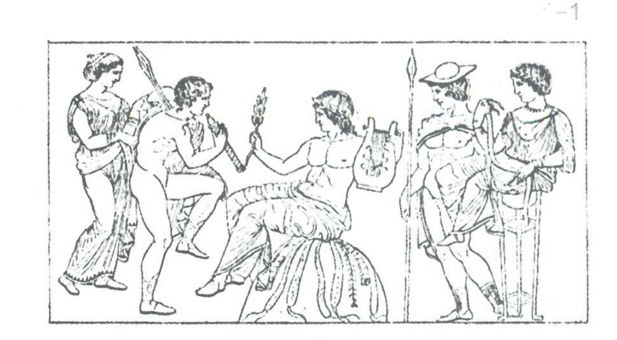
1 - ماكيت لداخل منزل في «تريبولج» - أوكرانيا.

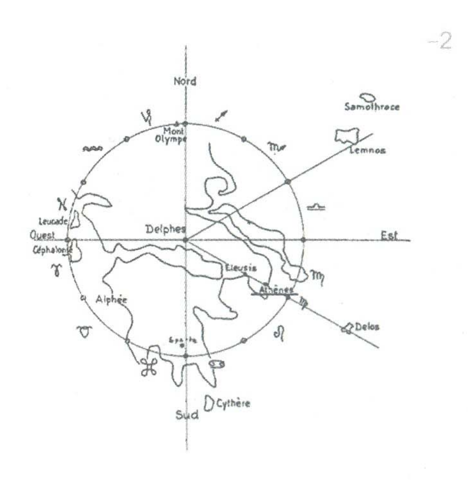
2 - رسم دائري على أحجار طوطمية - أستراليا.

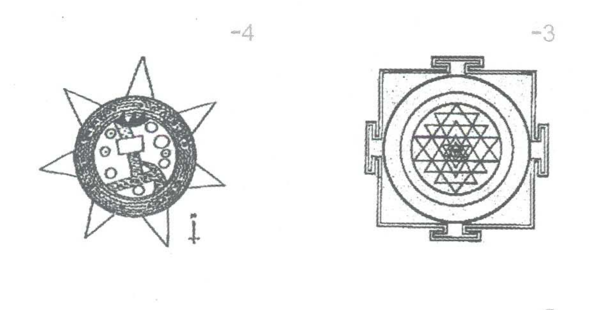
دراستهما لرمزية المدن والشوارع في كل العالم، أو العلم الخيالي للعمران عند الرسام اسجيرجون[5]. أما «سيد حسين نصر» فيسميها الجغرافية المقدسة تارة، أو الرمزيّة الجغرافية تارة أخرى[6].

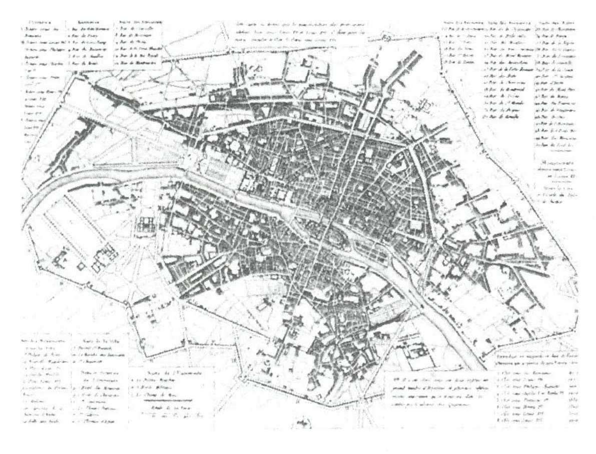
إن العنصر الأساسي في هذه الجغرافية هي نقطة المركز حيث تلتقي فيها الجهات الأربع، فتسمى بسرة الأرض أو العالم. ويبدو أن هذا المفهوم له أساس سيكولوجي مرتبط بطفولة الإنسان، كما هو مرتبط بطفولة المجتمعات، والمنبني في كلا الحالتين على «الأنا» وتمركزها حول نفسها، وحول رغباتها. أما العنصر الثاني في هذه الجغرافية فهو المحور الكوني، المحور الذي يخترق نقطة المركز شاقولياً إلى الأعلى وإلى الأسفل ليحقق التواصل بين العوالم: الأرضيّة والسفليّة والعلويّة؛ وهو تواصل لا يتحقق في نقاط أخرى في العالم.

في العالم القديم كانت بابل وبرجها نقطة المركز ومحور الكون[7]. عند اليونان كان معبد دلف هو سرة الأرض[8]. عند الفينيقيّين كان جبل الأقرع حيث بعل صفن محور العالم[9]. عند الآراميّين مدينة منبج ومعبدها[10]. القدس، وبالضبط الصخرة عند اليهود، حيث تسد الصخرة باب التيهوم[11].

1-


2-


3- 4-


5-


6-

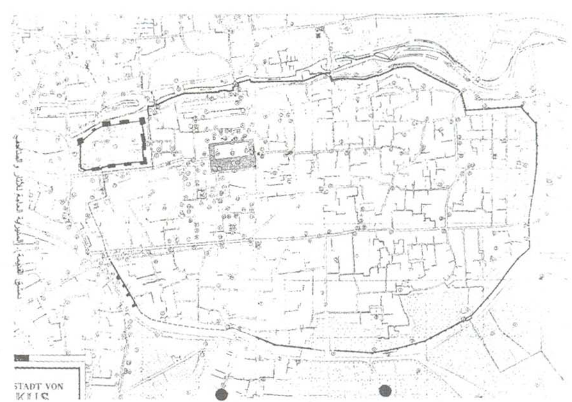

القدس وبالضبط الجلجثة عند المسيحيين، حيث سال دم المسيح على جمجمة آدم[12]. مكة، وبالضبط الكعبة عند المسلمين. بغداد، في دولة الخلافة العباسيّة[13]. باريس، عند الفرنسيين، وبالضبط الجزيرة في نهر السين وكنيسة نوتردام بالدقة[14].

فأين موقع دمشق من هذه المراكز؟

4 ـ إن دراسات «مارسيا إلياد» تؤكد، أن الفكر المركزي قد ارتبط بمجتمعات الشعوب البدائيّة، والمجتمعات التقليديّة للشعوب، وبما يسمى المجتمعات ما قبل الحديثة[15]، وبالتالي فلا بد أن بناء دمشق الأول قد خضع لآلية التمركز.

كما أن دراسة «كوليت كوفيون» و« فرانسوا فان دوميرت» تؤكد أن توجه المدينة وفق الجهات الأربع، يبدأ من تحديد المركز، مركز المدينة وبالتالي مركز العالم، وأن هذا التوجيه الكوني، وفق الكواكب والاتجاهات هو أمر ينطبق على المدن القديمة من سومر، إلى روما ومن المدينة الصينيّة إلى المدينة

1- أبوللو يجلس على الأومفالس يطرح معجزاته.
2- زودياك مركزه دلف عند اليونان.
3- ينترة هندية المسماة شري شاكرا.
4- تصور مدينة بابل كمركز للعالم القرن 5-4 ق.م.
5- مخطط مدينة باريس في عهد لويس السادس عشر.
6- مخطط تانوشتيليان (المكسيك) قرن 16م.



مخطط مدينة دمشق القديمة

الهنديّة، ومن المدن الإيطاليّة في القرون الوسطى، إلى التصميمات المثاليّة اليوتوبية[16]، مما يجعلنا لا نستبعد خضوع بناء مدينة دمشق لهذه الشروط، وفي الواقع فإننا نجد صدى لذلك في بعض المؤلفات العربيّة القديمة، التي تتعرض للمدينة.

5 . لنسلّم الآن بمركزية المدينة دمشق أولاً، ولنسلم أن جبل قاسيون هو المحور، وهو جبل كوني، وموقع الضحية الأولى ثانياً، ولنسلّم أن مكان الجامع الأموي هو مكان الضحيّة البديلة ثالثاً «وبحثنا حلم الدماشقة قد كُرّس جزء كبير فيه لاستعراض هذا التصور، وأرجو أن يطبع قريباً».

إن مركزة المكان تعني تقديسه، والقداسة تأتي من تجلي الإلهي، أو بدء المشروع الإلهي في ذلك المكان. القداسة لا تبتدع من الناس، من قاطني المكان، ولكنها تكتشف بالخبرة الدينية، يقول «مارسيا إلياد»: «الناس ليسوا أحراراً في اختيار الموقع المقدس، ليس عليهم سوى البحث عنه واكتشافه مستعينين بالإشارات الخفيّة[17]».

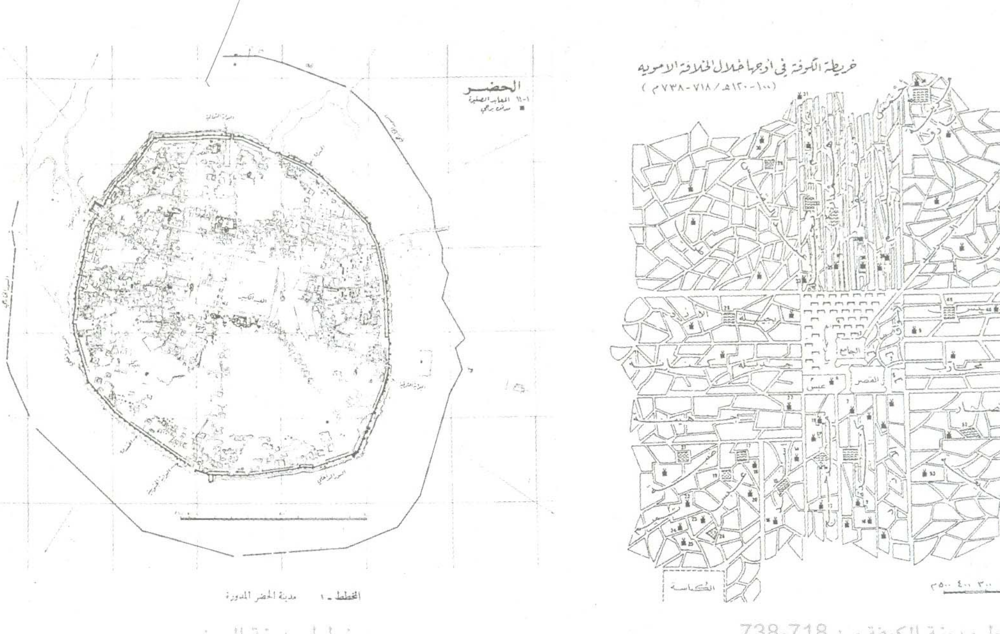
ويرتبط المركز وقداسته بالضحية الأولى[18]، بالدم الأول المسال «أساطير الخلق الرافدية، وقصة هابيل وقابيل، وفداء السيد المسيح».

وخلاصة القول.. إن اكتشاف موقع القداسة، الذي يصبح مركزاً هو أمر حيوي لبناء المجتمعات، فهو النقطة الثابتة، التي تحدد للإنسان الاتجاهات، حيث يبدأ منها غزل عالمه المأهول والمعروف والمنظم والحقيقي والسوي والمعياري، ومع ذلك فقد يكون لمنطقة سكنيّة، أكثر من مركز بسبب تعدد الطبقات التاريخيّة للمجتمع أو من خلال عملية التكرار، ولعل بناء الصالحيّة ودير الحنابلة مثال جيد على ما نقول[19].

إن الانعكاس والتكرار هما الآليتان الفاعلتان ضمن هذا المجال، وهما لذلك من الأدوات الهامّة في كشف أو توضيح الحلم الدمشقي. فالمعابد الأرضية هي انعكاس لشكل سماوي (معبد لكاش الذي بناه غوديا[20]، هيكل سليمان[21]، بناء



قلعة حلب مع السور و أبواب المدينة القديمة حسب سوفاجيه القرن الخامس عشر



مخطط مدينة الكوفة من 718-738

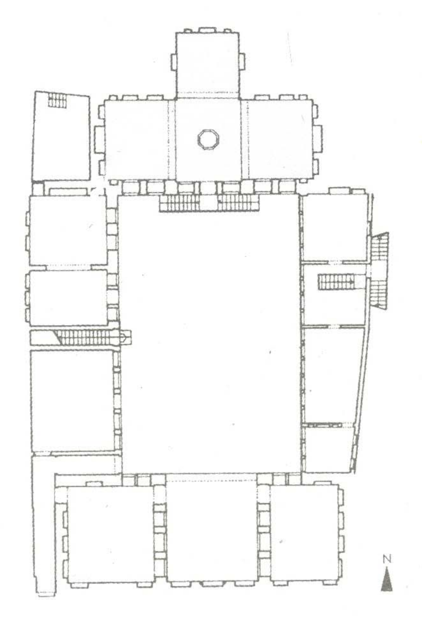
مخطط مدينة الحضر

الكعبة(22)، ومعبد دمشق(23)، وبشكل عام فإن الصوفيّين رأوا الكون بكليته مجموعة من المرايا، حيث يُتأمّل فيها، وتحت تعددية أشكالها الجوهر اللامتناهي، لأنّ هذه الأشكال تعكس بدرجات مختلفة شعشعة الذات الإلهية الواحدة، وذلك عند الغزالي، وفريد الدين العطّار، وجلال الدين الرومي، وابن عربي.

إن مفهوم الانعكاس ، يفسر لنا وجود البحرة وضرورته في صحن البيت الشامي، كما يفسر لنا العادة الدمشقية بإدخال المرآة مع أص الزريعة والمصحف عند السكن في بيت جديد(24).

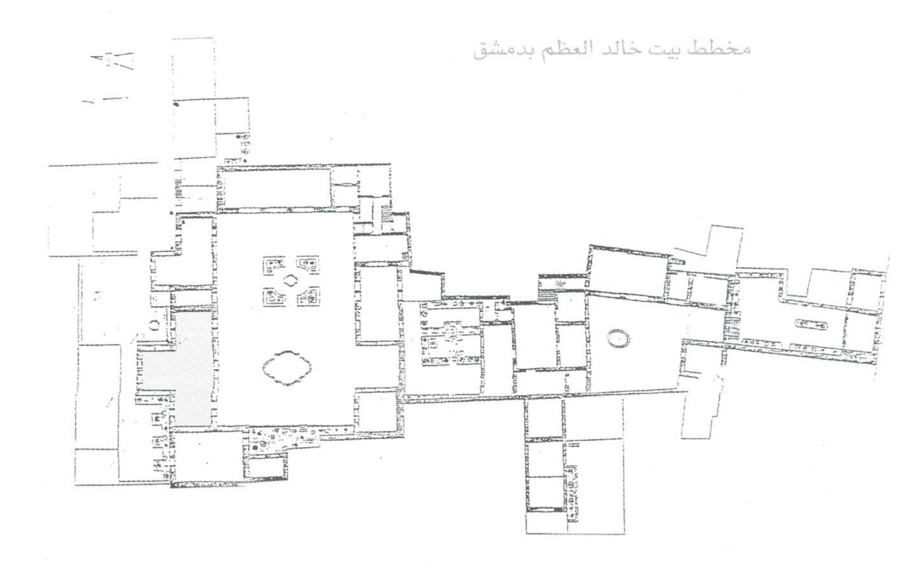
أما التكرار فهو العملية التي تكسب بها الأعمال أو الصور المستجدة على حياة الإنسان، الحقيقة والقدسية والشرعية، إن التكرار هو تكرار للحدث المقدس الذي يتخذ صيغة كلاميّة أو حركيّة أو صيغة بنائية(26).

6 ـ يسيطر المركز ومفهومه على الفكر القديم كما في مدينة دمشق، وكما هو واضح في مخطط مدينة دورا أوروبوس «300ق.م ـ 256م»(27)، أو مخطط مدينة الحضر «هترا من 241م»(28). كما يسيطر المفهوم المركزي على الفكر الوسيط، وهو ما نراه في مخطط المدينة الإسلامية كالكوفة وبغداد(29)، وهذا المفهوم الذي يتجلى في تخطيط المدن، يتكرر أيضاً في الأبنية الدينية كالمساجد، والخانات، والمدارس، كما يتكرر في البيت الدمشقي. إن البيت الدمشقي هو نموذج البيت السوري الأفقي، الذي يسود سواحل البحر المتوسط، وبالتالي.. فليس هو النموذج الأوحد للبيت العربي، لأن هناك نموذجاً ثانياً للبيت العربي، الذي يسمى بالشاقولي، والذي



بيت جبري في دمشق – القرن ١٨ م

مخطط بيت خالد العظم بدمشق



في دمشق، كما يمكننا أن نلحظ القبة في بيت أسعد باشا في حماه، أما في قاعة بيت مردم بدمشق ـ التي احتفظ لنا متحف دمشق بزخارفها ومخططاتها[32] . فيمكن ملاحظة الفاصل الذي يجعل من الطرز الذي يقع على محور الباب مكاناً معزولاً نسبياً. وهذه العناصر المتفرقة، والتي لا تجتمع في مكان واحد أو أثر واحد تبدو لنا هامة جداً، لبناء الصورة النموذجية، ولبيان

يسود في اليمن، وجدة، والقاهرة[30]، وربما جنوب المغرب.

فإذا نظرنا إلى البيت الدمشقي من حيث بنيته التنظيمية أو التكوينية، أي من حيث مفهوم «العلائقيّة» بين العناصر، بدا لنا البيت ذي بنية مركزية، حيث يتمثل المركز بالبحرة في وسط صحن تحيط به الوحدات، متمثلة بالإيوان، والقاعات وأماكن الخدمات، وهي بنية تبدو لنا نتيجة تطور طويل في بلاد الشام.

ومع ذلك لا بد من الإشارة أنه ليس لدينا ضمن البيوت القائمة حتى الآن ، إلا نماذج تعود إلى القرون 17 و18 و19 وبعض أجزاء من البيوت تعود إلى عصور سابقة[31].

تتألف بنية البيت الدمشقي من عناصر متعددة، إلا أننا لن نستعرض في بحثنا هذا إلا عنصراً واحداً وهو القاعة.

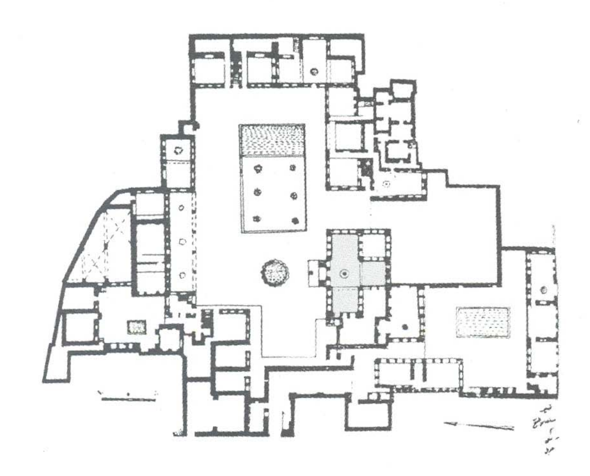
7 ـ تتألف القاعة في البيت الدمشقي من عتبة تلي الباب، يليها المجلس، الذي ينفتح على العتبة بقنطرة معقودة، وقد تتضمن هذه القاعة إيوانين أو مجلسين متقابلين، وربما كانت تتضمن ثلاثة مجالس، بحيث تصبح على شكل حرف «T» المقلوب، ويسمى المجلس «طزراً».

إن كل قاعة تتألف أفقياً من ثلاثة أقسام: العتبة، المجلس، الصدر أو المحراب أما شاقولياً فتتألف أيضاً من ثلاثة مستويات وهي: القبو، المجالس، والقبة.

يمكننا أن نلحظ الطزر الثلاثة مع القبو في بيت أسعد باشا

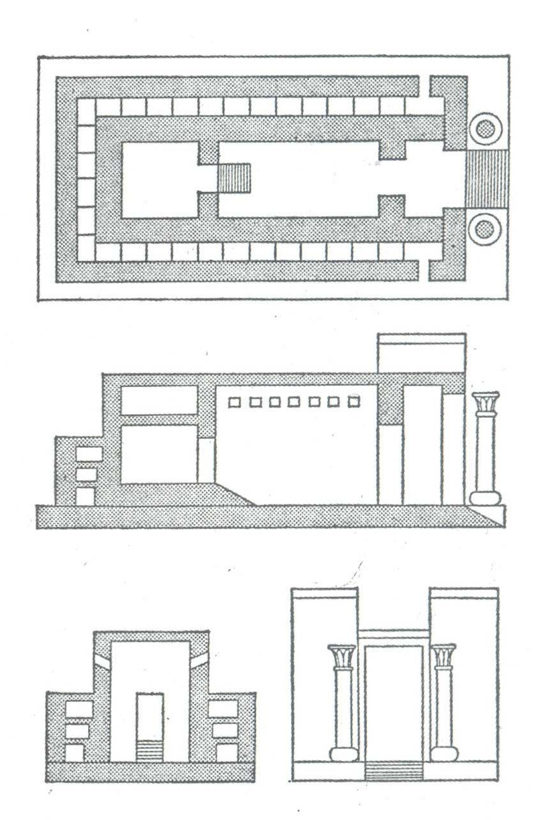
تقاطع المصادر المعمارية والحضارية في البيت الدمشقي، ولبيان الرسالة ذات المعنى، التي بثتها القاعة الدمشقية خلال الأجيال.

ذلك أن القاعة الدمشقية ـ كما تبدو لنا ـ هي شكل معماري



قصر أسعد باشا العظم بدمشق

معبدي، مهما كان عدد طزرها، فالقاعة وحيدة الطزر تنتسب إلى طراز حضاري كنعاني ـ فينيقي ـ آرامي، في حين أن الثنائية أو الثلاثية الطزر، تنتسب إلى طراز رافدي ويبدو لنا أن تقاطع الطرازين هو الذي أدى إلى التنوع في التفصيلات، كما أدى

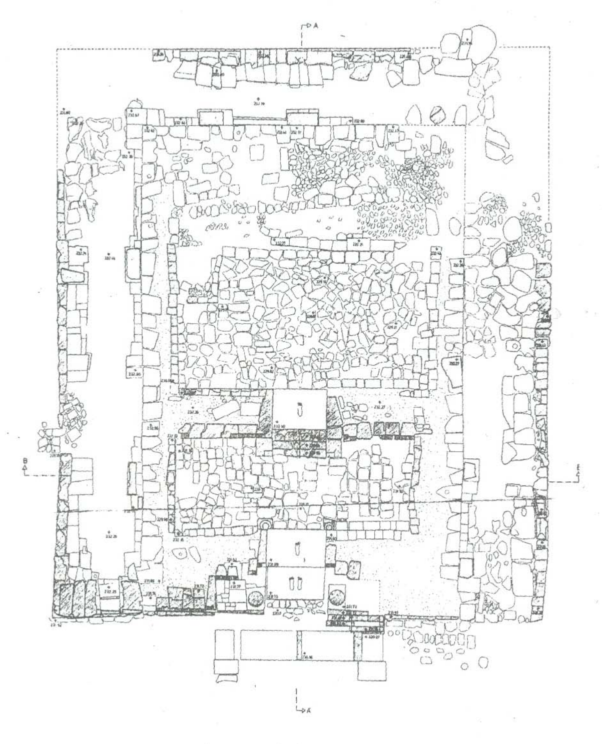


تصور هيكل القدس المبني من قبل المعماريين و العمال لمدينة صور حسب البروفيسور هاردن .د D.Harden

إلى غنى هذه الصيغة المركبة، فكانت القاعة الدمشقية أكثر العناصر تعبيراً عن المركزية والمحورية على المستويين الشاقولي والأفقي.

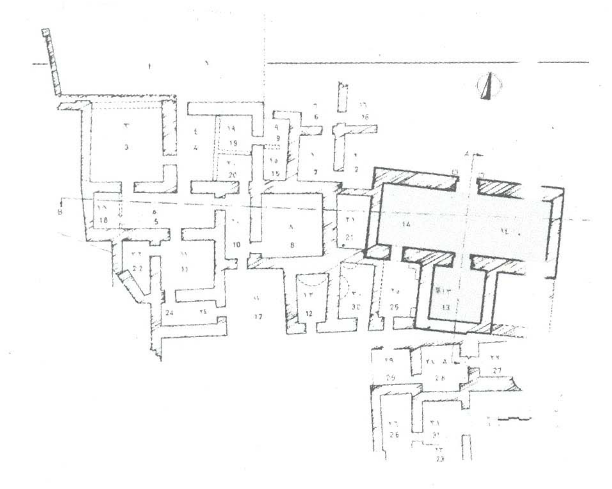
فكيف تبدى ذلك في القاعة؟..

اعتقد البابليون بأن برج «بابل» مركزاً ومحوراً يربط ما تحت الأرض بالسماء لأن المدينة كانت مشيدة على باب «أبسو» حيث تشير الكلمة إلى العماء قبل الخلق، واعتقد العبرانيون أن صخرة هيكل القدس تسد فم التيهوم المعادل للأبسو البابلي[33]، وهكذا فإن البرج والهيكل كانا صلة الوصل ما بين عالم ما تحت الأرض، وما في السماء، وكذلك كانت الكعبة في المعتقد الإسلامي لها انعكاساتها السبعة إلى الأعلى والأسفل[34] وهو ما يشير إلى الارتباط بالسماء والملائكة، والارتباط بالعالم السفلي وسكانه من الجن، فالمحور بهذا هو الرابط بين العوالم الثلاثة: السماوي، والأرضي، والسفلي، عبر



معبد عين دارا - سوريا

عنه كتاب «القزويني» في تسلسل موضوعاته من الأعلى إلى الأسفل[35] كما كان قد عبر عنه يوسيفوس حين فسر أجزاء الهيكل الثلاثة في معبد القدس، فرأى أن الباحة تمثل البحر،



معبد من المحتمل للإلهة أتر عتا - مدينة الحضر في العراق

معبد في أربيدو – الألف الرابع قبل الميلاد – العراق

أي الأقاليم الدنيا، في حين يمثل البيت المقدس الأرض ويمثل قدس الأقداس السماء[36].

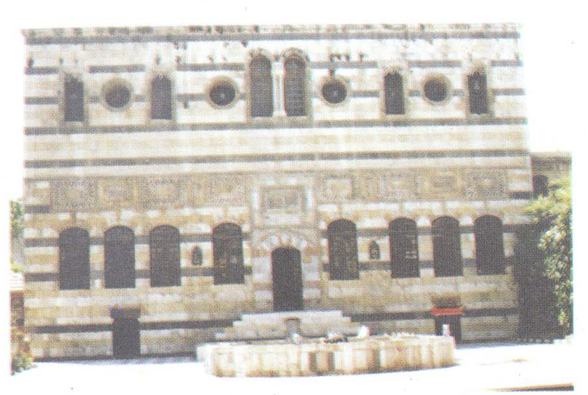
إن هذا التسلسل الشاقولي يتجلى في القاعة الثلاثية الطزر حيث نرى أولاً القبو ممثلاً للعالم السفلي ومن المعروف أن المعابد السورية، كان لها قبو، يستخدم للتنبؤ أو لبعض الممارسات الدينية[37] وإذا لم يتوفر القبو فلن نعدم البئر وفوقه المصاطب التي تشكل المستوى الإنساني، ثم القبة التي تمثل السماء، والتي يمكن أن تتخذ، أو يمكن أن تستبدل بارتفاع سقف العتبة عن مستوى سقوف المجالس.

إن هذا التسلسل الشاقولي يتخذ تسلسلاً أفقياً في القاعة وحيدة الطزر كما في هيكل القدس، الذي يشكل نموذجاً كنعانياً في مخططه فالعتبة هي العالم السفلي، حيث ينسب إليه عالم الجن، والمجلس الذي يشير إلى العالم الأرضي، هو المجال الحيوي لأنشطة الإنسان، وأما الصدر أو المحراب الذي يمثل صدر القاعة، ويتمثل في الجدار بحنايا ثلاث، المركزية أكبر حجماً من الأخريتين، فإنه مكان التعظيم والتشريف والتكريم. وقد كانت الحنايا - على ما يبدو - مخصصة لوضع تماثيل الآلهة في العهود الوثنية ثم صارت مكاناً لوضع الأيقونة المسيحية، أو حيزاً يناسب مصحف المسلمين.

ولنلحظ هنا أن التسلسل الأفقي في القاعة وفي الطزر المحوري في بيت مردم يتحول إلى ما يشبه قدس الأقداس، بحجابه المعماري الذي نجد له مثيلاً في بعض الكنائس الشرقية.

8 - لكن من الضروري أن نلاحظ أن إقامة المحور الشاقولي، وإسقاطه بشكل محور أفقي - كما هو في المعبد الوثني والهيكل اليهودي، والكنيسة المسيحية - ناشئ في الأساس عن ارتباط بالكواكب، وملاحظة ثباتها أو حركتها.

إن اعتبار الكعبة - نقلاً عن الكسائي - موجودة في أعلى نقطة من العالم، لأن نجم القطب يدل على أنها موجودة قبالة مركز



واجهة القاعة – بيت أسعد باشا العظم



الطزر الرئيسي في بيت خالد العظم



العتبة في بيت خالد العظم

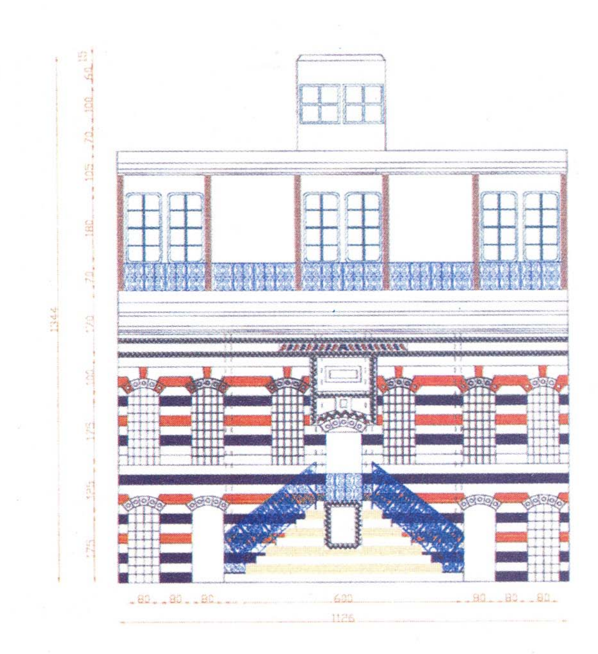
السماء[38]، يشير إلى أنها بلا توجيه على مستوى الاتجاهات الأرضية لثبات هذا النجم، في حين أن الشمس باعتبارها عين السماء أو قلب السماء، والتي خُيل للإنسان أنها متحركة من المشرق إلى المغرب، جعلته يوجه معابده بالنسبة لشروقها وغروبها. فالمعابد الهندوسية تنفتح على الشرق، إلا ما كان دفنياً فهو ينفتح إلى الغرب[39]، المعابد الفرعونية تنفتح على الشرق أيضاً. وقدسها في الغرب، الكاتدرائيات المسيحية تنفتح على الغرب وقدسها في الشرق، وذلك وفق ما أعطي لهذه الثنائية شرق - غرب من معان.

وهذا التحول من المحور الشاقولي، إلى المحور الأفقي، يمكننا رؤيته عند الصوفي الكبير «شهاب الدين السهرودي 1151م - 1190م»، ففي روايته الرمزية «الغربة الغريبة» نتلمح رموز البئر والقصر، والطور التي يمكن رؤيتها شاقولياً، ولكنه حين يضع البئر التي حُبس فيها في الغرب، وأصله الإنساني في الشرق، حيث يمثل الأول الظلام والمادة ويمثل الثاني عالم الملائكة والنور، وما بينهما العالم المختلط حيث النور والظلمة، فإنه بهذه الرمزية الجغرافية يسقط المحور الشاقولي، ليصبح أفقياً[40].

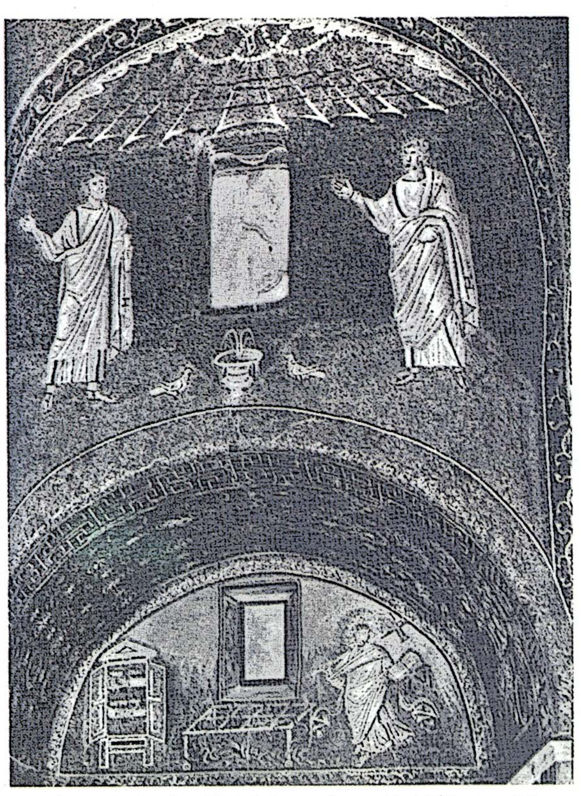
9 - ولنعد إلى القاعة في البيت الدمشقي، حيث يبدو من الضروري، امتحان مطابقة المحور الأفقي للمحور الشاقولي على الأجزاء الثلاثة لهذه القاعة.

فالعتبة هي أكثر الأجزاء انخفاضاً بمقدار 40 .50سم، وتحتوي الفسقية، كما تحتوي مصرف المياه يضاف إلى ذلك بعض الحنايا في بعض الأحيان، أو مصبات بشكل نوافذ عمياء، مشغولة بزخرفة رخامية هندسية.

إن كل العناصر الموجودة في العتبة، تشير إلى أنها تمثل العالم السفلي العالم الذي تتواجد فيه المياه، كما تتواجد فيه مخلوقات غير منظورة تسمى «الجن» فالفسقية ومصرف المياه يشيران بوضوح إلى هذه العلاقة لأنها منافذ العالم السفلي، وما يسمى بالمصبات، والتي مازالت تحتفظ من خلال اسمها بعلاقة مائية، تشير أيضاً إلى طقس سكب الماء عند السوريين القدماء. وينسب مارسيا إلياد، إلى من يسميه «الدمشقي؟؟» أن إراقة الخمر والماء هي لضمان هطول الأمطار في السنة القادمة (40 م).



واجهة القاعة في بيت جبري



موزوليه دي كالالا بلاسيديا - مدينة رافنا - فسيفساء - الربع الثاني فمن القرن الخامس ميلادي



قديسان ملتيو و جان - إنجيل رابولا ٥٨٦م



ألواح القانون - إنجيل رابولا ٥٨٦م

فإذا استعدنا إلى الذاكرة بعض العادات والممارسات الشعبية بدا لنا الأمر بجلاء. فمن هذه العادات عدم النوم قريباً من العتبة أو النوم واتجاه الرأس إلى العتبة، ففي هاتين الحالتين يعرض الإنسان نفسه لأن يكون «ملطوشاً».

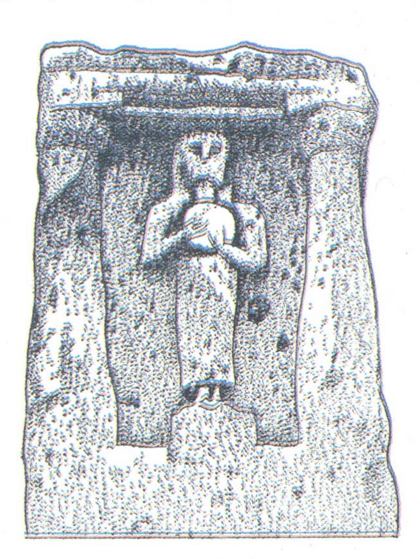
ومنها أيضاً عدم صب المياه الساخنة في المصارف ليلاً، أو عدم الغسيل في الليل[41]، لأن الجن هذه المخلوقات غير المنظورة تخرج ليلاً من عالمها السفلي إلى العالم الأرضي مع حلول الظلام.

ومنها ما يعرف عن العادية وهي غسل الطفل إذ أوذي، ووفق طقوس معلومة، ثم أخذ ماء الغسيل وسكبه في أسفل أبواب المنزل، أو إلقائه في مجرى مائي[42].

فالعتبات هي مساكن الجن، وكذلك المجاري المائية، والآبار والينابيع، والمقابر، والبيوت المهجورة، والكهوف، والغابات، والحمامات.

ويتأكد لنا ذلك فيما يعرف أيضاً بـ« حبس التابعة»، حيث تحبس تابعة «الملبوس» في قنينة، ثم يلقي بها في قبر مهجور، أو مجرى مائي، أو في بعض الأماكن من العتبة، وهي عادة شائعة ليس في دمشق فحسب، بل في مدى سوريا أيضاً، وما هي في الواقع، إلا لوضع الأمر في نصابه الصحيح وعودة كل مخلوق إلى مجاله.

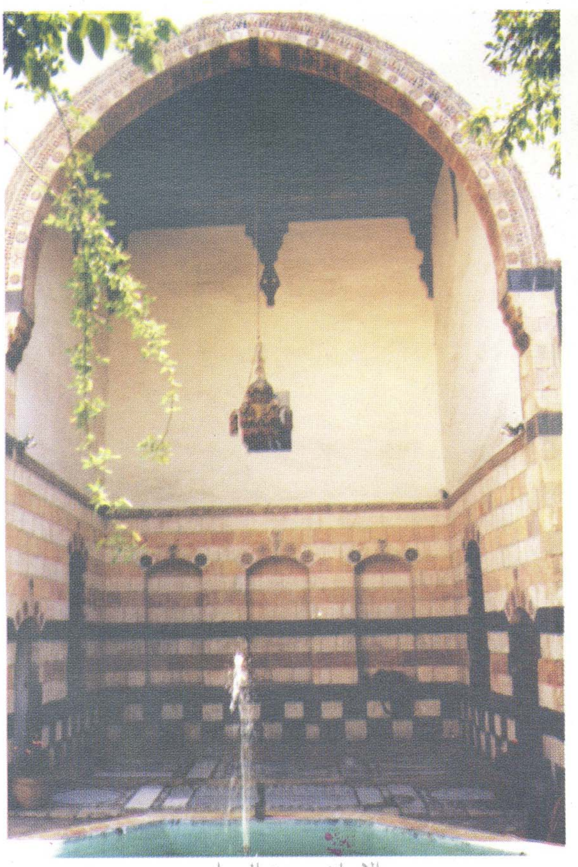
10 - أما صدر القاعة أو محرابها، فتتمثل به جملة من الفجوات أو الحنايا، عددها ثلاث المركزية أكبر حجماً، وقد توجد مثل



عشتار تمسك القرص الشمسي
مقام فنيقي في سردينيا القرن الثامن قبل الميلاد تقريباً



السبيل في دهليز بيت السباعي



الإيوان - بيت السباعي

هذه الحنايا في أماكن أخرى من القاعة، إلا أن تخصيص الصدر بالتشريف والتكريم، يشير إلى أهمية حنايا الصدر أيضاً.

تتخذ هذه الحنايا في البيت الدمشقي وظائف متعددة، حسب تخصص الغرفة أو القاعة، في الحياة المعيشية لسكان البيت، فقد تصبح الحنية «يوكا» لوضع الفرش والبسط والمساند، وقد تصبح «كتبية» لوضع الكتب، أو تصبح «صمدية» لعرض التحف من الخزف والبللور، والوظيفة الأخيرة هامة جداً، لأنها تبدو على علاقة أساسية بالحنية.

إن هذه الحنايا في الصدر من القاعة الدمشقية، تبدو بشكلها المعماري ذات علاقة بالسيللا في المعبد الوثني، أو أنها رمز للمعبد بحد ذاته أو أنها كانت معبداً خاصاً لأهل البيت ويتبدى هذا الرمز في الهيكل المركزي لمعبد عمريت، كما يتبدى في المخطوطات السريانية، وفي رسوم العملات القديمة، فالمعبد يمكن اختصاره بعمودين، يعلوهما قوس أو جبهة مثلثية.

وقد ذكر «لوقيان السميساطي» - من القرن الثاني الميلادي - في نصه عن الآلهة السورية، أن المعابد في البدء كانت خالية من التماثيل[43]، كذلك فهو يقول عن معبد منبج «ترى داخل المعبد من الجهة اليسرى عرشاً خاصاً بالشمس دون أن يكون له وجه، فالشمس والقمر وحدهما من بين الآلهة لا يمنحهما السوريون صورة واضحة، ولقد تحريت شخصياً عن هذه العادة، ووقفت على مصدرها، فبان لي أن التماثيل تقام للآلهة التي لا تبدو للعيان أما الشمس والقمر فظاهران للجميع، لذلك لا فائدة تجنى من إقامة تماثيل لآلهة تبدو في السماء»[45].

هل يعني هذا أن حنيتي الشمس والقمر فارغتان؟... أم أنهما تتضمنان شكلين رمزيين، لا شكل إنساني لهما؟ إن لم نستطع الجزم بالإجابة، إلا أن هذا الوصف يعطينا معلومة، بأن



الهيكل في بحيرة معبد عمريت - فينيقي القرن السادس قبل الميلاد

الحنية قد تكون فارغة، أو تتضمن شكلاً رمزياً، هذا إذا افترضنا أن العرش يشكل حنية فعلاً، وفق استخدام تماثيل في حنايا للتعبد.

إن الاستخدام الرمزي للفراغ، أو استخدام الشكل الرمزي في الفراغ، يبدو لنا بداية للتعبير بالفراغ عن المقدس، حيث سيتجلى بعدئذ في محراب المسجد، وربما قدمت لنا الفسيفساء البيزنطية بعض النماذج المشابهة، حيث نرى حنية أمامها فسقية، وأخرى أمامها نار الشهيد، «في موزوليه جي كالابلاسيديا»في رافنا وهي من الربع الثاني من القرن الخامس بعد الميلاد، أما في فسيفساء أخرى، فنرى حنية محرابية تتضمن كرسياً أو عرشاً، و ذلك في معمدانية الكاتدرال في «رافنا» أيضاً، وهي من الربع الثالث للقرن الخامس الميلادي[46].

أما في المخطوطات السريانية فيمكننا رؤية رمز المعبد وقد كتبت في فراغه ألواح القوانين كما في إنجيل «رابولا أواخر القرن السادس ميلادي» أو إنجيل روزانو «القرن السادس ميلادي»[47].

إن هذه الأشكال تبدو أنها مراحل تجريبية لظهور المحراب في المسجد، وهو محراب، استبدل تقشفه حين كان على علاقة بالتمثال في العبادات السابقة، بمزيد من التزيين والزخرفة، بعد أن استبعد التمثال منه. فأدى هذا إلى إعطاء الفراغ قيمة تمثيلية، باعتباره تمثيلاً للا منظور، وما زالت كلمة « الحضرة» تستعمل للمكان القريب من المحراب حيث يمكن أن تعني حضور المقدس.

أما في البيت الدمشقي أو في محراب القاعة الدمشقية، فإننا نميل إلى القول، بأن الحنية المركزية، كانت تتضمن فازاً،

وما يدفعنا إلى هذا القول أن رمز المعبد في إنجيل رابولا يعلو قوسه فاز فارغ، وأن استخدام هذه الحنية في البيوت الدمشقية وحتى عهد قريب كصمدية للتحف يشيران إلى علاقة هذه الحنية بالفاز الفارغ.

إن الإناء الفارغ يشكل جرة أو فاز وربما الأصح أن نقول الوعاء لأنه يتضمن معنى الاحتواء كان دائماً رمزاً للآلهة الأم، رمزاً للرحم والحضن الذي احتوى الإنسان، رمزاً لمنبع الحياة(48). لذا كان الأطفال يدفنون في الجرار، كما في جبيل «بيبلوس» إلى الشمال من بيروت من العصر الحجري الحديث أو تليلات الغسول في الأردن من العصر الحجري النحاسي، وفي مواقع أخرى وفي أزمان لاحقة(49).

وفي «القبالة» اليهودية، فإن الفاز رمز الكنز الروحي، أما عند المندعيين فقد سميت أيام الخلق الستة، بالفازات الجميلة الستة. الفاز عند الهرمسيين، وعند السيميائيين يعني المكان الذي تتم فيه العجائب، ومن هنا جاء الاعتقاد أن الفاز يتضمن سر التحولات. الفاز يرمز أيضاً لإكسير الحياة، وماء الخلود والأبدية والقوى السرية، وحينما يكون الفاز كبير الفتحة من أعلاه، فهو يشير إلى تقبل التأثيرات السماوية(50).

الفاز أو الجرة يرتبطان بالآلهة النهرية، وهذا ما نراه في ربة الينبوع في ماري، كما يرتبطان بالخصب، وبالنشوة الروحية، وبالأسرار.

إن غنى الجرة أو الفاز بالمعاني، هو الذي يجعل منهما عنصرين قابلين للاستمرار عبر الأجيال، رغم اختلاف العقائد والأديان، لذا فقد اكتسب شكل الجرة دلالته الجديدة - القديمة. مع المسيحية، فصار يرمز إلى السر الإلهي، الذي احتضنته سيدتنا مريم العذراء، أما الفاز أو الكوب، فقد صار رمزاً لشراب الأبدية، في حين أن استبدال المسلمين لهذين الشكلين بالإبريق ربما يشير إلى ماء الحوض في اليوم بعد الأخير.

11 - إن هذه الوظيفة الدينية والتعبيرية والرمزية لحنية القاعة هي ذاتها في حنية الإيوان. والتطابق قائم بين القاعة والإيوان في كل الأجزاء مع اختلاف جزئي هو أن الإيوان ينفتح بكل انطلاق على صحن البيت في حين تحتفظ القاعة بدرجة من الحجاب والسرية. أما حنايا الإيوان، فقد تحولت المركزية منها إلى محراب حقيقي إسلامي في بعض الأحيان وذلك حين يكون الإيوان جنوبياً، ولكن في غالب الأحيان هي التي استمرت في التطور والتنويع، وهي التي استمرت في بث الرسالة الرمزية، وهي التي صارت المجال المباشر والمكشوف لاستقطاب التزويق والتنميق، وإظهار وجاهة البيت الدمشقي.

ولعل في استعراض تطور الأشكال «موتيفات» ضمن هذه الحنايا، يكشف عن سلسلة من الدلالات الفكرية والاجتماعية والدينية، ويكشف في الوقت ذاته عن استمرارية فعل الفكر المركزي لكن لا بد من الإشارة مبدئياً إلى أن تقشف الحنية، يشير إلى أنها حيز لاحتضان شيء ما، فإذا زخرفت، وطغت الزخرفة على جمالية طابعها المعماري، فإنها في هذه الحالة تستبعد احتضان أي شيء، لأن موتيفاتها ستقوم بالوظيفة الرمزية.

وعبر هذا المبدأ الجمالي يمكننا ملاحظة بعض الموتيفات التي تتضمنها الحنية:

الدائرة الهندسية التي تمثل الوحدة، الله والسماء.

المشكاة، التي ترمز إلى للنور فالله هو نور السموات والأرض.

شجرة الحمضيات شجرة خضراء دائماً، ترمز للأبدية.

شجرة السرو الخضراء دائماً، والممتشقة ترمز إلى التطلع إلى السماء والشوق للتعالي. الريحان وهو من نباتات الجنة يرمز للفردوس.

الفاز وفيه الأزهار، وهما يرمزان إلى فؤاد الإنسان، وإلى النفس المتفتحة للحياة الروحية.

إن هذه الموضوعات، تدفع للاعتقاد بأن الحنية - باعتبارها نافذة عمياء - لا تقود للخارج، بل تقود للداخل - هي رمز للطريق الروحي، الذي يقود إلى السماء والنور والحياة الأبدية.

لكننا نلاحظ أن الحنية في الفترة المتأخرة عن النماذج السابقة، تضم مسجداً، وهنا سنكون أمام صورة معمارية، ترمز للإسلام، أي أننا ولمرة أخيرة، أمام عملية التكرار لصورة المعبد، أو المكان المقدس، رمز المركز.

لكن هذا التكرار الأخير بتحديده ومباشريته ومقارنة بالفاز والغصن النباتي أو الشكل الهندسي، يبتعد عن صورة الحلم، أو عن صورة العالم الفردوسي، إنه يغلق الحنية التي كانت طريقاً للعالم الروحي، بالوسيلة التي توصل إلى العالم الروحي أيضاً،

لكنها هنا أصبحت غاية.

وهذه إشارة كافية لسيطرة الانغلاق الديني والفكري والاجتماعي، وابتعاد عن الصورة الشكلية، التي تستحث الخيال على الانفتاح على مطلق الإلهي، الذي عبر عنه شيخنا، ساكن دمشق، ومطيب ثرى الجبل، سيد العارفين «محي الدين بن عربي» حين قال:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة

فمرعى لغزلان ودير لرهبان

و بيت لأوثان وكعبة طائف

وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أني توجهت

ركائبه فالحب ديني وإيماني

12 . وأخيراً... أوليس هذا كنزاً ثميناً؟..

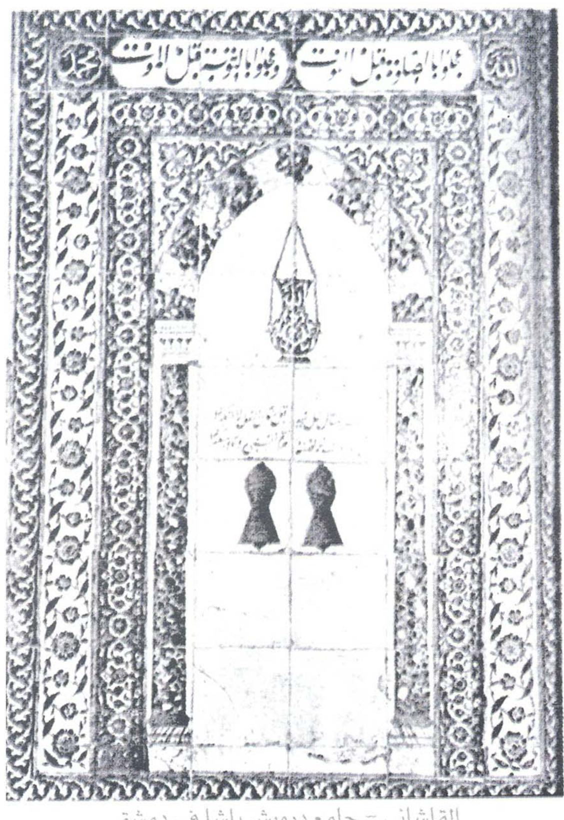
إن هذا الكنز من الفكر والمفاهيم والأحاسيس والصور والخيال والتقانة «وهو نموذج من بين العديد من نماذج التراث» قد تعرض لعبث جائر، بل هو معرض للتدمير، فلنحاول أن نوقف هذا العبث ولنستبعد التدمير المتوقع. وذلك:

1 . بالاستمرار في ترميم البيوت الدمشقية المسجلة في مديرية الآثار والمتاحف، والاستمرار في مراقبتها..

2 . بتسهيل القروض المالية لمن يود من المالكين الساكنين القيام بعمليات الترميم.

3 . بتفريغ البيوت من الورشات الحرفية المؤذية لهذه البيوت.

4 . بإشغال البيوت المفرّغة، بالمؤسسات المدنية والثقافية: الجمعيات، النقابات، المراكز البحثية والعلمية



القاشاني - جامع درويش باشا في دمشق

❖ ❖ ❖

الهوامش والمراجع:

(1) إلياد مارسيا: العود الأبدي. ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس. دمشق. طبعة أولى 1987. ص 10. المقدس والدنيوي. ترجمة نهاد خياطة العربي للطباعة والنشر دمشق. طبعة أولى، 1987, ص 17.

(2) د. شرابي، هشام: البنية البطركية. بحث في المجتمع العربي المعاصر، الطليعة. بيروت طبعة أولى 1987.

(3) Richer. J: Geographie sacree du monde grec HACHETTE – paris 1967

(4) Doumayrou, G – R: Geographie siderale 10/18 paris 1975.

(5) Couvion, G: & van de mert,
F: Le symbolisme des rues et des cites Berg intenational – P. 11.

(6) نصر، حسين ثلاثة حكماء مسلمين. دار النهار للنشر. ترجمة صلاح الصاوي. بيروت طبعة أولى 1986 ص 87.

(7) إلياد، مارسيا: المقدس والدنيوي ص 41.

(8) dictiennaire des symboles – seghers – 4 v. e édi – Paris –1974(C: P. 300)

(9) بشور، وديع: الميثولوجيا السورية. مؤسسة فكر للأبحاث والنشر. بيروت. طبعة أولى 1981. ص 98.

(10) عياش، عبد القادر: حضارة وادي الرافدين. إعداد وليد مشوح. الأهالي. دمشق. طبعة أولى 1989, ص 372. 373.

(11) إلياد، مارسيا: العود الأبدي ص34.

(12) إلياد، مارسيا: المقدس والدنيوي ص 41.

(13) أحمد بن علي. أبي بكر الخطيب البغدادي. تاريخ بغداد. المجلد الأول. دار الفكر بلا تاريخ. ص 22. 23.

(14) Doumayrou, G. – R.: geographie siderale P. 189 – 190.

(15) إلياد، مارسيا: العود الأبدي. ترجمة نهاد خياطة. دار طلاس. دمشق. طبعة أولى 1987. ص 15.

(16) Gouvion,
C: Van de mert F. Le symbolisme des Rues et des cites, berg international. P. 96 – 99.

(17) إلياد، مارسيا، المقدس والدنيوي. ص 30.

(18) انظر جيرار، رينيه: العنف والمقدس. ترجمة جهاد الهواش، عبد الهادي عباس دار الحصاد للنشر والتوزيع. دمشق طبعة أولى 1992.

(19) دهمان، محمد أحمد: في رحاب دمشق. «الصالحية». دار الفكر. طبعة أولى 1982 ص 38. 40.

(20) إلياد، مارسيا: المقدس والدنيوي ص 58.

(21) الكتاب المقدس: خروج 25: 8. 9. دار المشرق. ش م م. بيروت 1986.

(22) مطاوع، محمد علي: الكعبة والعلم الحديث. دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني. طبعة ثانية. 1981. ص 33, 34.

(23) ابن منظور، محمد بن مكرّم: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر. الجزء الأول. تحقيق روحية النحاس، رياض عبد الحميد مراد، محمد مطيع الحافظ. دار الفكر. دمشق. طبعة أولى. 1984. ص 47.

(24) كيال، منير: يا شام. مطبعة اتحاد الكتاب العرب. 1984. ص 311.

(25) إلياد، مارسيا: أسطورة العود الأبدي. ترجمة نهاد خياطة. دار طلاس. طبعة أولى 1987 ص 13. 69.

(26) إلياد، مارسيا: المقدس والدنيوي ص 75. 81.

(27) Gouvion, c – van de mert, F: le symbelisme des rues et des cites – P. 146.

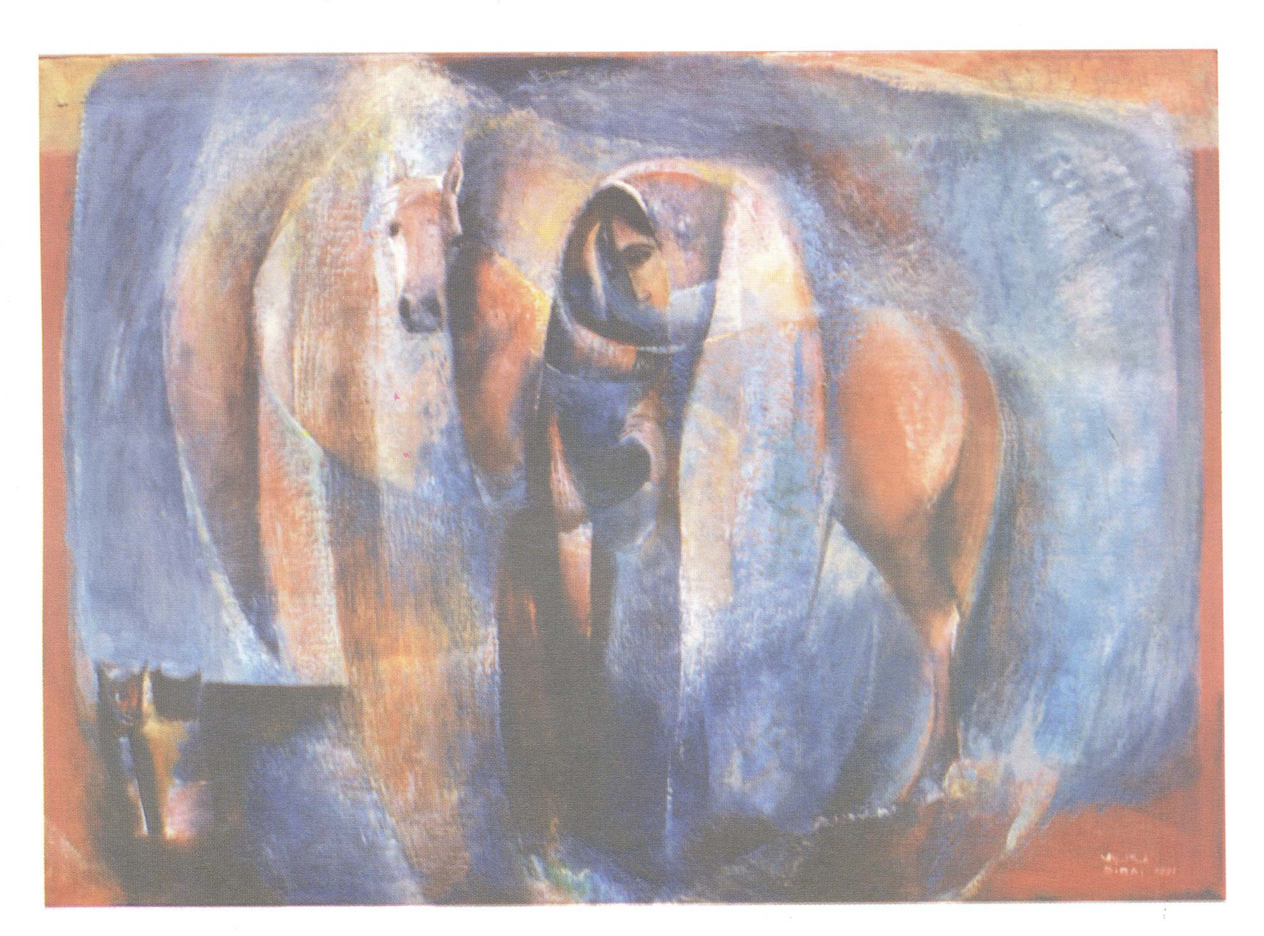
(28) Schlumberger, D: L' orient Hellenise – Albin michel paris – 1970 – P. 122.

(29) جعيط، هشام: الكوفة، نشأة المدينة العربية الإسلامية دار الطليعة بيروت. الطبعة الثانية 1993.

الخطيب البغدادي. أبو بكر أحمد بن علي متوفي 463 تاريخ بغداد - المجلد الأول . دار الفكر - بلا تاريخ ص 20 - 83.
(30) الريحاوي. عبد القادر: البيت في المشرق العربي - دراسات عن المسكن والمدفن في الوطن العربي - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس 1987 . ص 46 - 65.
ريمون. أندريه: العواصم العربية عمارتها وعمرانها في الفترة العثمانية - تعريب قاسم طوير المجد - دمشق - بلا تاريخ . ص 82 - 96.
(31) العش. أبو الفرج: البيوت القديمة المدنية في دمشق . الحوليات الأثرية السورية . مجلد 3 - 1953. الريحاوي. عبد القادر: قصور الحكام في دمشق - الحوليات الأثرية السورية - الجزء الأول في المجلد 22, عام 1972, والجزء الثاني في المجلد 23 عام 1973.
Witmere – ferri, H: la maisone bourgoise arabe du 17e et 18e siecle en syria ann Arch. Sy. V 8 – 9 1958 – 1959.
(32) العش. أبو الفرج: ترميم القاعة القديمة الدمشقية - الحوليات الأثرية السورية مجلد 13 . 1963.
(33) إلياد . مارسيا: المقدس والدنيوي: ص 41.
(34) مطاوع. محمد علي: الكعبة والعلم الحديث - دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني - طبعة ثانية 1981 ص 31.
(35) القزويني. زكريا: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات . المحقق فاروق سعد . منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت الطبعة الخامسة 1983.
(36) إلياد . مارسيا: المقدس والدنيوي ص 42.
(37) المسعودي. علي بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر - دققه يوسف أسعد داغر . دار الأندلس . بيروت - طبعة أولى - 1965, الجزء الثاني ص 237.
(38) إلياد . مارسيا: العود الأبدي ص 35.
(40) د. مدكور . ابراهيم: الإشراف والتقديم على كتاب شهاب الدين السهروردي في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته 587هـ . 1190م - وزارة الثقافة المصرية - الرقم 159 من سلسلة المكتبة العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974 . ص 114 - 123.
د. موسى الموسوي ص 33 . 35 من السهروردي إلى الشيرازي - دار المسيرة بيروت - طبعة أولى 1979.
(40م). إلياد . مارسيا: العود الأبدي ص 120.
(41) كيال. منير: يا شام. ص 309.
(42) المصدر السابق. ص 306.
(43) المصدر السابق. ص 314.
(44) السميساطي. لوقيانوس: أعمال لوقيانوس السميساطي - ترجمة سعد صائب ومفيد عرنوق . دار المعرفة . دمشق طبعة أولى 1987, ص 168.
(45) المصدر السابق. ص 181.
(46) De Ivoye. Ch: lart byzantin – arthaud – france – 1967 – pho. N 17. 18.
(47) السواح. فراس: لغز عشتار . سومر للدراسات والنشر والتوزيع . قبرص . الطبعة الاولى 1985 ت ص 48 ت 49.
(48) د. ابراهيم. معاوية . بحث المدفن في الشرق القديم . دراسات عن المسكن والمدفن في الوطن العربي . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس 1987 ص 112. 130, 128, 132.
(50) Dictionnaire des sympoles – seghers – 4v. – Paris – 9e edi. – 1974.

المصور غسان السباعي

. . . يعترف ! ؟ ؟



غسان السباعي

ولد في حمص عام ١٩٣٩.

- بكالوريوس فنون جميلة «قسم التصوير» من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٦٤.

- دبلوم دولة عالٍ من «بوزار» باريس قسم الحفر عام ١٩٧٤.

- أقام وشارك في العديد من المعارض في سوريا والبلدان العربية والأجنبية.

- أعماله الفنية مقتناة في المتحف الوطني بدمشق، قصر الشعب، في دمشق، متحف بيت الدين في لبنان، متحف الفنون بالإسكندرية، وفي عدد من السفارات السورية في البلدان الأجنبية، وضمن مقتنيات خاصة في سوريا والخارج.

- يعمل حالياً أستاذاً للرسم والتصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

أجرت مجلة «الحياة التشكيلية» هذه المقابلة، مع المصور «غسان السباعي» الفنان السوري المعروف جيداً، في الأوساط الثقافية المحلية والعربية، والذي يعطي حضوره في الحياة التشكيلية نكهة خاصة، من خلال نقده الدائم، لما حوله، بشراً وسلوكاً وفناً، عبر أسلوبه الصريح ـ المراوغ.

لم يهدف المحرر استفزاز الفنان، بل.. كان هدفه مجاراة الفنان في مصطلحاته وأسلوبه، محاولاً الكشف عن جوانب من هذه الشخصية المستنفرة، إضافة إلى محاولة بيان علاقة الفنان بفنه، وبيان علاقته بفن الآخرين.

التحرير

■ غسان.. لماذا ترسم؟ لماذا تصور؟..

ـ كي أتوازن مع الواقع. بالضبط.. من أجل أن أعيش في واقع أفضل. رسمي.. هو رفض للواقع المعاش. هكذا.. وببساطة.. وأنا جاد فيما أقول. وأنا.. لي رأي.. أنا لا أعتقد أن هناك فناناً حقيقياً، إلا ويجب، أن يكون متمرداً على واقعه. لكنّ. هذا الرفض، يتطلب التعبير عنه بشكل جميل. ليس بمعنى الحلاوة أو التزيين، لأن التزيين تزييف، مكياج. أمي.. كانت تعبر عن جمال المرأة، فتقول: «معانيها مفسّرة» أليس هذا واحداً من مبادئ علم الجمال الأولية؟.. هذا ما أفهمه، وهذا ما فهمته أمي بكل بساطة.

■ الفيلسوف نيتشه يقول «الموهبة زينة والزينة مخبأ» هل تقصد مضمون هذا؟..

ـ مخبأ أم تغطية؟.. دعنا نأخذها بالمعنى الإيجابي، حيث يخبئ الإنسان الأشياء الجميلة، كي لا يفقدها، كي يحافظ عليها. لكن.. هناك مخبأ آخر ـ وأنا ضده ـ أن نخبئ السيئات.

■ دعني أوضح لك الأمر بشكل أفضل، يقول برديائيف: «أن الكتّاب يكتبون الكتب، والمصورين يرسمون اللوحات، والموسيقيين يؤلفون الموسيقى، لا ليكشفوا عن أنفسهم، بل ليحجبوها» أي أنهم يكذبون، ولا يعبرون عن أنفسهم.

ـ قال نقّاد الأدب العربي «أعذب الشعر أكذبه» وهذا يعني الكذبة البيضاء. الواقع واقع، أما الفن فهو كذبة بيضاء. نحن نصنع واقعاً آخر، كذبة نبيلة. الفنانون يصنعون ويقصدون هذه الكذبة النبيلة، والكلام الذي سقته لي صحيح، ولماذا لا يكون صحيحاً؟..

■ أليست الكذبة البيضاء أو النبيلة عملية تخدير؟..

ـ نحن بحاجة أحياناً إلى تخدير. كل المتع التي نريدها هي نوع من التخدير!!

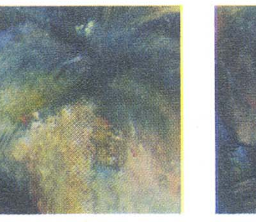
■ ألا يقود هذا القول إلى المعنى، بأن الفن له دور تخديري؟..

ـ للفن دور، ودوره أنه يعطي للإنسان فسحة للفرح، كي يقاوم كل الاضطهادات والظروف السيئة. الفنان مقاوم بأسلوبه، بطريقته. إنه يقاوم البشاعة بالجمال الفني.

■ أليس التخدير سيئاً؟..

ـ أنا لست صاحب مفاهيم دقيقة، لست باحثاً، ولا أفهم بهذه









المصطلحات. بكلمة.. ببساطة.. ما يحلم به الفنان هو خلق فسحة للفرح، تبعده عن العالم الضاغط ولو بالوهم. أنا.. وأنت.. وكل الناس بحاجة لهذا الفرح. الجدية.. ولنقل العقل، يمارس أحياناً تمثيلية ـ رغم عظمة الفكر، والتفكير الصحيح ـ العقل يمارس تمثيلية كاذبة، وهي تختلف عن الكذب الفني. هل عرفت ما أقصد؟.. الكذب الفني غير الكذب العقلاني، العقل يبرمج، يضبط الأشياء، وهو في أحيان أخرى يخفي الأشياء السيئة، وهو يخفي الحقيقة أحياناً، ونحن نستعمل العقل للكذب الحقيقي، أما الفن فهو جواني، كل شيء فيه جواني صادق ولا يدركه العقل. اللاشعور أصدق من الشعور.

■ لماذا؟.. ألا تشرح لي هذا بوضوح أكثر؟..

ـ لأنه.. يقولون.. هذا شيء على السجية. وأنا سأرجع إلى التخدير. نحن نلاحظ، أن الإنسان عندما يشرب الكاس، يرجع إلى طبيعته. أي أن العقل، أو الرقابة العقلية، أو الكونترول الذي يضبط الأشياء يتخلخل. نحن نحاول إبعاد العقل كرسامين وشعراء وكتّاب. ومن الممكن.. أن يكون هذا هو الفرق بين العلم والفن. العلم يبحث عن قوانين، والفن يبحث، أو يحاول البحث عن مجهول، ويبقى هذا المجهول مجهولاً.

■ ما هو هذا المجهول؟.. ألا تستطيع أن تدخلني إليه؟.. دعني ألامسه!!

ـ أنت تصطادني، وضعتني على كرسي الاعتراف. أنت تريد اعترافات أم مقابلة؟.. هذه اعترافات وليست مقابلة، «طيب.. اعمل ما بدا لك. أريد.. أن أفضفض. طيب.. رح أسألك شو بدك تكشف فيي؟..»

■ أقدمك إلى الناس.

ـ «بدك تنكش الجواني. هذا كله نكش».

■ أعود إلى «نيتشه» الذي يقول «كل روح عميق بحاجة إلى

قناع» وأنت تخالفه، ولا تأخذ بكلامه.

ـ أنا لا أدعي، أنني أفهم أعماق نيتشه. لكن.. محاولاتي البسيطة لهذا، أن نيتشه كان يفهم الجوانية والمجتمع الذي يعيش فيه، ولأجل أن ينقل أفكاره وفلسفته ومعتقداته إلى الناس، فقد أوجد هذا القناع، من أجل عدم الصدمة، كنوع من عدم المباشرة، لمواجهة التفكير السائد. هو يتحدث عن شيء جديد. قد يكون فهمي قاصراً. أنا أقول لك كيف أفهم المقولة، أنا.. لا أعارض، ولا أوافق. أنا.. لازم أعرف حدودي.

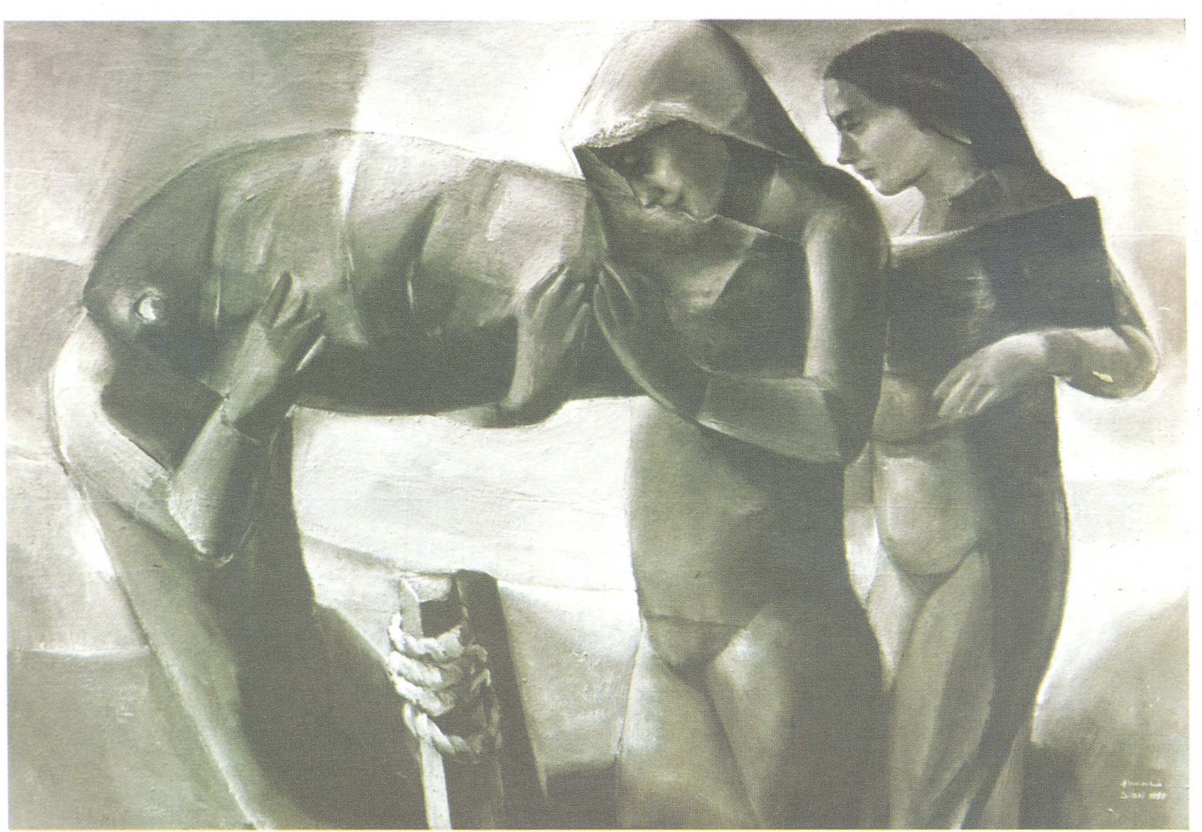
■ **يقولون عنك أنك عدواني.. لماذا؟.. ما الذي تخفيه عدوانيتك؟..**

ـ اعتقادي، أن علاقاتي مع الآخرين فيها نوع من الحدية، الذين عايشوني، من الممكن.. أن يقولوا، أنهم يفهمونني بشكل صحيح، وهناك القسم الأكبر من الآخرين، الذي يرفضني، ولا يحبني، ويعتبرني عدوانياً.

أنا.. من وجهة نظري، لست عدوانياً، لكن.. أنا أرفض ٩٠٪ مما حولي، «سم هذا غرور، سمه عنطزة»، وقد يكون هذا حلم أو وهم، لأنني أريد عالماً آخر، وواقعاً مختلفاً.

أنا أعمل بالسياسة، وأنا أسوأ سياسي، وأصطدم كثيراً مع من أعمل معهم بالسياسة. عملي بالسياسة مزاج، ولست ممتهناً لها. السياسي يضع برنامجاً ومبررات، وهذا ليس عندي.. وبالتالي.. أنا لست رجل سياسة.

من هنا ـ للأسف ـ صدامي مع الأصدقاء، أما الآخرون الذين يرفضونني، فالأمر منتهٍ معهم. أعود إلى الناس الذين ألتقي معهم، والذين يحدث الخلاف معهم، فأقول.. أن الخلاف خلاف بالرأي، وبأسلوب التعبير. أسلوبي أسلوب غير لائق اجتماعياً، من هنا أتهم بالعدوانية. أنا أفسر هذه العدوانية



زيتي - 90 c.m × 120 - 1990

المزعومة، بأنه لا مصلحة لي بها، لأن العدواني له مصلحة. طبعي انفعالي، وألفاظي فيها شيء من عدم اللياقة «وربما قلة الأدب»، أعترف بهذا.

■ **يقول النفسانيون أن لا عدوانية بدون دوافع؟..**

- ربّما كان لديّ عدوانية، ولكنها ضد البشاعة. وقد يكون ما أعتبره من وجهة نظري بشاعة، ليس هو كذلك بالنسبة للآخرين. لذلك وكوني فناناً، وعملي هو عمل ضد البشاعة، فلا بدّ من الاصطدام.

إن مقاومة البشاعة - وبأسلوب قد يكون عنيفاً - يسمونها عدوانية، وقد تكون المقاومة بأسلوب لين، كما يفعل صديقنا «صفوان الداحول». من المؤكد أن هناك أساليب متعددة لمقاومة البشاعة، وأسلوبي ليس اجتماعياً.

وإذا رجعت إلى طفولتي، ربما تجد تفسيراً لذلك. ودعني أقول لك، أني ومنذ كان عمري 18 سنة، تعرضت للتعذيب بسبب أفكاري، ولا يمكن أن أكون لطيفاً، وأبرر هذا التعذيب بأسلوب لطيف.

■ **يقول صاحبك المصور «صفوان الداحول» أنك مبعثر؟..**

- مبعثر.. مبعثر!! يجوز هذا، فأنا اهتماماتي عديدة: أهتم وأحاول عمل لوحة جيدة. أهتم بالسياسة، أهتم في ممارسة عمل الوظيفة. أهتم بعائلتي وأولادي. أهتم.. إذا أحببت امرأة، أن أحبها إلى أقصى الحدود. لا أحب الأمور نص نِص! وحتى طاولة الزهر فأنا أهتم بها، وأعطيها كل حقها حين اللعب. هكذا.. أنا كما ترى، بينما يبدو لي أن بعض الأشخاص أكثر تركيزاً على أمرٍ أو محور، ويهملون المحاور الأخرى أو يجعلونها ثانوية، و «صفوان الداحول» من هؤلاء. أما كلمته عني فهي صحيحة إلى حد ما.

■ **أنت ترفض النص - نص، أليس هذا ما يقود إلى التطرف؟..**

- لماذا لا تسميه إخلاصاً، أريد التلخيص.. لماذا لا تمارس أقصى الفرح؟.. وأقصى الحزن؟... في الفن ليس هناك نص - نص.

■ **هذا التطرف ألا ينصب على زملائك الفنانين؟.. وبالتالي.. يتحول إلى عدوانية؟.**



زيتي - 60 × 80 c.m - 1983

- تمهل.. الفن برأيي قيمة كبرى وعظمى، هذه القيمة يجب أن لا تبتذل. إن عدوانيتي تظهر، عندما أرى الأشياء تُبتذل، وتُهان. أنا ألاحظ أن الفن في بلادنا، دخل بشكل تجاري، وفيه محاولة لاستغلال جهل الآخرين. إن هذا الاستغلال للفن في بلدنا تاريخي. أن أعذر الجمهور، ولا أعذر الفنان. صار أكثر العاملين في المجال الفني مدعين، وبالعامية.. «زعبرجية»، إن مواجهة هذا ومقاومته، يعتبر عدوانية. والسؤال لك.. هل تعتقد أنني عدواني وهجومي مع فنان جيد؟.. أما الفاشلون.. فنعم، أنا عدواني، وسأكون عدوانياً.

■ **لم أرك أعجبت بفنان آخر!!.**

- لا.. لا.. هذا خطأ «أنت غلطان» وأنا أتحدث بالأمثلة. إن اختلافي الشديد بالفكر والفن مع فنان مثل «خزيمة علواني» لم يقدني لإنكار قيمه التشكيلية وتاريخه الفني، أختلف مع «عبد الله السيد» ببعض الأعمال والأفكار، ولكنني أتحدى - رغم هذا

الاختلاف ـ أن أكون أنكرت قيمة عبد الله السيد، في وجهه، أو قفاه. هل أنكرت قيمة «فاتح المدرس»؟.. هل أنكرت قيمة «محمود حماد»؟.. هل أنكرت قيمة «مروان قصاب باشي»؟.. هل أنكرت قيمة «الياس زيات»؟ هل أنكرت بعض قيم «أحمد معلا»؟.. أو «نزار صابور»؟

لي رأي فيهم، لي ملاحظة عليهم، ولكن.. لم ألغ الآخر. «وبعدين.. أنت تريد أن تستفزني؟ وتريد.. أن تقول أنني لست معجباً إلا بنفسي، حاجي اتهامات غير دقيقة».

■ أنت منحاز إلى جماعة تسمون أنفسكم الروّاد، أو الطليعة، أو العشرة، وقد اكتسح الزمن هذه التسميات؟..

ـ لأجل أن أكون دقيقاً. أنا أحترم «العشرة» كجماعة، بتاريخها، وظروفها، والآن لا يوجد عشرة. أحترم العشرة، لأن كل فنان فيها، كانت له فرديته، وكان لقاؤنا على اعتبار أن الفن قضية، لا أقصد.. قضية سياسية. كل فرد في المجموعة كان له رؤيا فردية، وكان الفن بالنسبة له هماً وهاجساً، كانوا يريدون إيجاد شخصية سورية، في خضم التيارات الأوروبية والمصرية، وفي حوار أو صراع القومي وغير القومي. ما يجمعنا كان اعتبار الفن ليس اقتباساً عن الأوروبي، وليس التشنج لما هو قومي. كان محاولة للفهم والاستيعاب، وكانت الظروف الاجتماعية والسياسية مناسبة لنا، وللشعر، وللمسرح، وللأدب وللتشكيل، إنها ظروف الستينات. والعشرة انتهت. أنا منحاز لقيمة المحاولة، وقد كانت محاولة جدية، وكنت أتمنى أن تتكرر. كان لها نشاط في سورية ولبنان عبر المعارض واللقاءات، وأظن أنها أثرت، وحركت المناخ الثقافي، في حين أن تجمعاً مثل جمعية أصدقاء الفن، لم تفعل شيئاً، لم تفعل على المستوى الثقافي أي شيء. أنا أحترم شرف المحاولة عند «العشرة».

■ رأيك سلبي بكل تجمع آخر!!

ـ هذه هي الاستفزازية.

■ لماذا تنكر على المصور «نزار صابور» لوحته في المعرض السنوي؟..

ـ أنا.. في يوم من الأيام، فرحت بفنانين مثل نزار صابور، وباسم دحدوح، وأحمد معلا، وصفوان داحول. وهذا شيء ذكرته وتحدثت به. فرحت.. لأنه بعد انقطاع وركود فنيين، ظهر فنانون بتطلعات جديدة، وبرؤيا جديدة، وبإنتاج جديد.

أنت تسألني.. لماذا استنكرت لوحة أو بعض أعمال «الصابور» ولم تسألني، لماذا فرحت بنزار صابور!! إذن.. أريد الانطلاق من هذا العمل... نزار فنان له خصوصيته، فنان مبدع وجدي، لكن.. تعليقي على هذا العمل، أن نزار، أراد مجاراة «موضة» العالم. أنا لست ضد هذا العمل، ولكني ضد موجة جديدة شبيهة به، منتشرة في العالم. من حق كل فنان، أن يمارس فنه بالأسلوب الذي يريده، وبالتقنيات التي يريدها، لكن هذا العمل، ليس من الأشياء الطيبة، التي ابتدأ بها نزار صابور.

إن عدم إعجابي بهذه اللوحة، لا يلغي نزار صابور، ولا يلغي القيم الجيدة التي أنتجها. اعتقادي.. أن كثيراً من الفنانين الكبار مثل بيكاسو أو براك، كانت لهم تجارب، فهل المطلوب مني أن «أبصم» على كل الأعمال، وأعجب بها؟.. أنا.. لدي أعمال أسقط فيها، وهذا شيء طبيعي. لكل فنان أعمال، ليست بمستواه الحقيقي. لكل فنان سقطات، ولا تُنقص من قيمته.

■ ألا تلاحظ أنك تكرر نفسك في لوحاتك؟..

ـ أحياناً نعم. وأنا انتبهت لهذا التكرار السيء. كثير من الفنانين يقعون في هذا المطب. يبدع الفنان موتيفاً أحياناً، و يأخذ هذا الموتيف نوعاً من النجاح لدى الجمهور، فيقع الفنان تحت الإغراء المادي أو ا لمعنوي فيكرره. هذا شيء خطر. في عام 1969 أنتجت لوحة اسمها «سيناء» فيها طفل وسمكة، وكان قصدي أن هذه السمكة تعيش في غير موقعها، وعندما تعيش خارج بيئتها، فيعني ذلك.. أن هناك شيئاً غير طبيعي.

إن إعجاب الناس في ذلك الزمن بهذا، أوقعني تحت الإغراء، فرسمت عشرات السمكات، واكتشفت أنها مفتعلة. أنا أنتقد نفسي، قبل أن أنتقد غيري.

■ أنت تجتزئ، فتتحدث عن عنصر تمثيلي، ولا تتحدث عن تجربتك التشكيلية؟.. أنا أقصد الرؤيا والتكوينات وطريقة التلوين.

ـ لكل فنان في العالم «باليت». جميع لوحات «فان كوخ» بمجموعة لونية معروفة. جمع لوحات سيزان بمجموعة لونية معروفة. هناك «باليت» للفنان، ثم من حيث التكوين والتأليف، فهناك صيغة، يصوغ بها تأليفاته وتكويناته، لكن رغم هذه الصيغة الواحدة، التي نراها، عند كثير من الفنانين، فما من لوحة تشابه لوحة أخرى.

هناك عقلية قد تكون رياضية، هندسية أو بنائية، وبالتالي.. فليس تطبيقها تكراراً. «فاتح المدرس» رسم وجهاً ألف مرة، لكن هناك اختلاف بين اللوحة الأولى والثانية. هناك ما يسمى التشابه والاختلاف، خذ لوحات «الغريكو» مثلاً، فإن الشخصيات المتطاولة لديه هي رؤيا للعناصر الطبيعية.

■ لقد فسرت لي التشابه، فأين الاختلاف؟.. كأن الاختلاف هو التجدد؟.. فأين هو في لوحاتك؟..

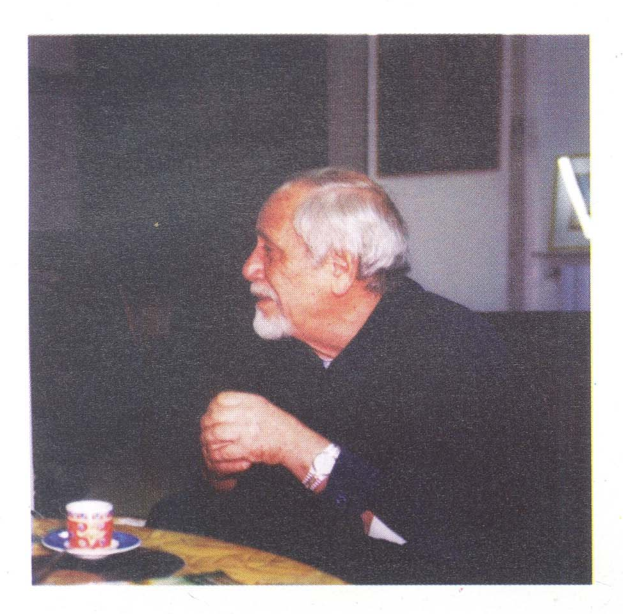
ـ أنا أرفض التجديد حسب الموضة، وأنا أرى أن المرحلة، التي يعمل فيها الفنانون، وخاصة.. الشباب والمعاصرون هي فترة قلقة، وغير متوازنة. أما من جيلنا، فلم يبق إلا عدد محدود، ودون ادعاء أو إنكار للآخرين، فقد كان هذا الجيل متوازناً.

■ لماذا؟..

ـ لأن هذا الجيل، لا يزال يحمل في داخله الإيديولوجيا، بمعنى أني لست ضد الفن الحديث وما بعد الحداثة، ولكن.. غسان السباعي، ما زال ينتج اللوحة حسب المعتقد مع فنانين معدودين. أما تيار ما بعد الحداثة، والذي يمضي فيه الشباب، وتحت تأثير عالمي، لإلغاء الإيديولوجيا، فهو فن فيه شيء من العبثية. الفن منذ القديم كان في خدمة معتقد، ورأيي أن الفن الصحيح، سيبقى برؤية إنسانية للعالم، ويقول شيئاً ما. أما إلغاء الإيديولوجيا فغير ممكن.

■ هل هذا رأيك بكل التجارب الجديدة؟..

ـ هناك تجربتان هامتان، لا بد من تمييزهما، تجربتان استطاعتا تحريك الركود الطويل في التشكيل السوري وهما: تجربة «أحمد معلا» (ميرو بثلاثة أبعاد ـ سعد الله ونوس) وتجربة «بثينة علي» (خيمة ـ وعود).



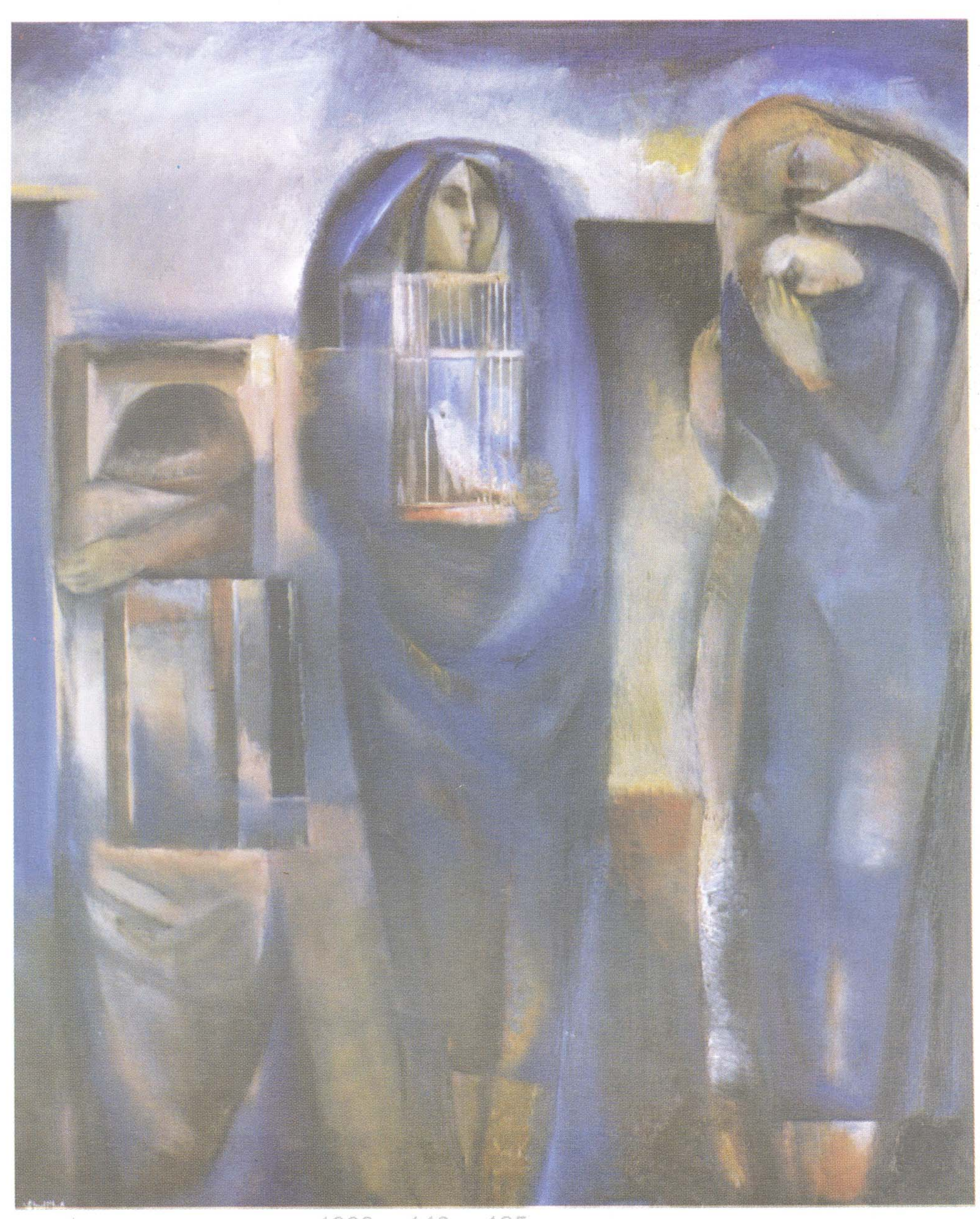
إن أهمية التجربتين، أنهما عرّفتا الوسط الثقافي، على ما يجري في التشكيل خارج سورية، كما استطاعتا، أن تصيغا هذا الجديد ـ الموجود عالمياً ـ بلهجة سورية، فهما لم تكونا تقليداً لموضة أو لمذهب مقتبس بدون وعي، بل تضمنتا فهماً وإدراكاً لهذه الوسائل التعبيرية. إن قيمة الفن الجيد، مهما اختلفت مذاهبه، يستطيع أن ينقل الرؤيا المشروعة لصاحبه، بعيداً عن الشكليات والحُرفية.

■ بعض المفكرين يعتبر الفن تعويضاً وبعضهم يعتبره حجاباً، لشيء يخافون منه، أو من التعبير عنه؟..

ـ الفن تعويض، وهذا ما بدأنا حديثنا عنه. الفنانون يتحايلون على الخوف. ففي التاريخ.. عندما يخاف كاتب في ظرف معين، يتحدث بلسان الحيوانات مثل كليلة ودمنة لابن المقفع. الفن يقاوم الخوف، لأن ما يجري بعالمنا، من أشياء مخيفة فعلاً، يقاومها الفنان بأسلحته الفنية.

■ هذا، بمعناه الخارجي، من خلال علاقتك بالعالم، وقد قصد المفكرون علاقتك بالعالم الداخلي..

ـ وأنا أسألك، وهل ينفصل العالم الداخلي عن العالم الخارجي. عندما تخبئ الحقيقة، فأنت خائف من إطارها، وهذا الخوف، وخاصة.. في مجتمعاتنا الشرقية حقيقة واقعة. إن هذا الخوف يختلف عن الخوف في مجتمع، يتيح للإنسان أن



زيتي - 125 c.m × 140 - 1999

يعبر عن نفسه بشكل أكثر وضوحاً. أنا أخاف أكثر من الأوروبي، فالشاذ جنسياً هناك يعبر عن شذوذه.

المجتمع الشرقي مجتمع الخوف من تراث من التقاليد المريعة والفظيعة، وعلى سبيل المثال، فنحن نخاف من اللقاء مع المرأة، لأن الشيطان سيكون ثالثنا. نحن إذا فرحنا نخاف، وإذا ضحكنا نخاف. المجتمع الشرقي أكثر المجتمعات انغلاقاً. أنا لا أدعي الخوف، أنا خائف، خائف فعلاً.

■ يقول بعضٌ أن الكلام هو لحجب الخوف الإنساني، فما رأيك؟..

- طبعاً.. الكلام هو كسر للصمت والسكون، وهما يخيفان

أحياناً.. نحن نكلم أنفسنا. أجمل شيء في التقاليد المسيحية الاعتراف، وفي الأدب الغربي أدب الاعترافات، والأدب الذاتي. أما لدينا.. فنحن لا نعرف هذا النوع من الأدب.

■ **بمناسبة المرأة، فأنا لا أجد في لوحاتك إلا النساء كموضوع، مضافاً إليها بعض الأشكال كالديك أو القطة أو السمكة، النخلة، أو الحصان، أو الثور لماذا هذا التقشف؟**

- سئلت عن حكاية النساء في لوحاتي، ويبدو أنه ملح بنسبة 90٪ كموضوع. في الديانات القديمة، وفي كل فترات تاريخ الفن، لم ترسم المرأة كجنس، وإنما كانت رمزاً. من هذه الزاوية لا أدعي أني أتيت بجديد، وكذلك الأشكال الأخرى فهي رموز، وقد استعملتها، ولا أدعي أني كشفتها.

أكثر عنصر استخدمته هو السمكة، ولم يستخدم هذا العنصر في الماء.. مكانه الطبيعي، وإنما في بيئة أخرى، قاصداً الإشارة إلى ما هو غير طبيعي. الرموز الأخرى التي استخدمتها موجودة في الديانات، ولكن المهم كيف أستخدمها. أنا أرفض الاستخدام المجاني، ورغم ذلك، فقد كان لها هذا الاستخدام المجاني في بعض الأحيان، وانتقدت نفسي.

■ **نساؤك مقمطة أو ملتفة بشيء، ونلاحظ أنها حزينة؟..**

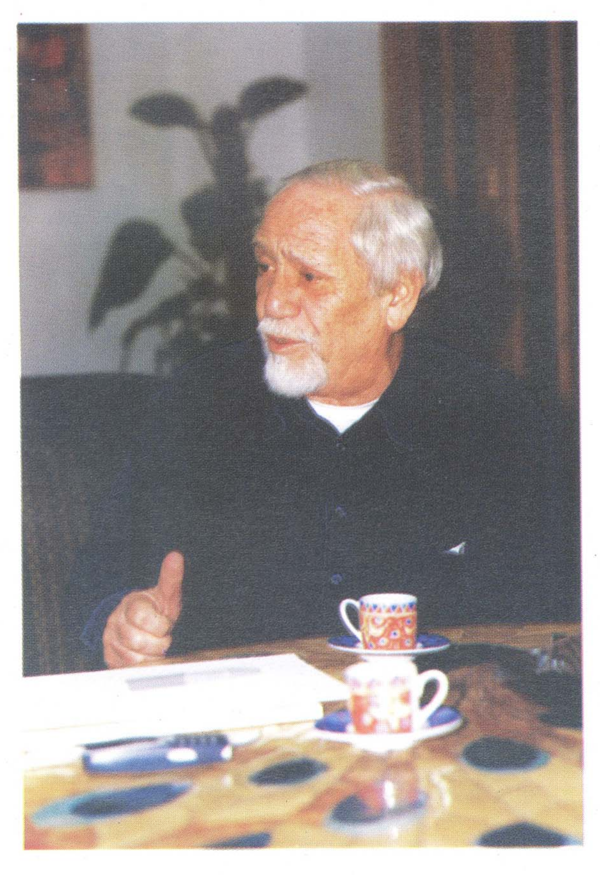
- كلام صحيح، ويمكن أن تفسر ذلك أفضل مني، لكن.. من قال أن النساء أحرار؟.. كما أن الحزن لا يفتعل والفرح لا يفتعل. أنا لا أرى واقعنا مفرحاً، «منين بدي جيب الفرح»؟..

■ **كأنك تردد ما قاله الشاعر «الماغوط» ليس الفرح مهنتي؟..**

- مع ذلك.. أنا متفائل، واللوحة فيها فراغ، وهو الفسحة للانطلاق أو الفرح، هناك في اللوحة التضاد بين الانغلاق والانفتاح إنه واقعنا والواقع الذي نحلم به. قد يكون هذا نوعاً من الحلم، وهو ضروري، وإلا وقع العمل الفني بنوع من العدمية، وأنا لست عدمياً.

■ **هل ترى في أعمالك تأثراً بالتشكيل المصري؟..**

- الفنانون المعاصرون وخاصة في فترة الخمسينيات والستينيات بمصر، وهي فترة تكوينهم وتكويني - لأني درست في مصر - تأثروا بالفنون المصرية القديمة، أما الآن فالأمر



مختلف، فليس هناك هذا الانعطاف وبحدية ما سبق. السبب ليس شكلياً باعتقادي، لأن النقطة التي أثارت اهتمامي هو أن الفن المصري واقعي، ولكنه يتضمن الواقع وما وراءه. أي عبّر عن الحياة وما وراءها، أي ما هو موجود، وما نريد أن يكون موجوداً، وما نريده لم يوجد، إذن.. فهو نوع من الحلم، أو التمني. اللعبة فيها تناقض، والفنان مهما كان أسلوبه يحاول خلق انسجام بين التناقضات. إن وسائلنا التشكيلية، أي الخط والألوان والأشكال، وحتى عناصر الطبيعة فيها هذا التضاد أو التناقض. أنا أبني اللوحة وأهدمها، وعندما أصل أشعر بالفرح الكبير، بالانتصار.

■ **ألا تميز بين النق والنقد؟..**

- وكيف لا، أكيد. النق هو تذمر، والنقد علم. «النق فشة خلق» لكن النقد مرحلة راقية، النقد لا يهم الشخص ذاته، بل الآخرين أيضاً. طبعاً.. أقصد النقد - ليس بمعنى الهجاء - بل..

كعملية إبداعية. وقد لا يستطيع الفنان، أن يكون ناقداً، وهو ناقد فاشل، لأنه غير موضوعي، ولأنه متحيز مهما ادعى الحيادية.

■ لمن ترسم أو تصور؟..

- أرسم لنفسي، أرسم لأرضي نفسي.

والآخرون؟.. هل تعتقد أنهم يفهمون لوحاتك؟..

- البعض يفهمني، والقسم الكبير لا يفهمني، ولا يفهم غيري من الرسامين لأسباب، كيف أطلب من إنسان جائع، أن يشمّ الوردة؟.. سيقول لي..... وأنا أعذره، فهمّه أكبر من العمل الفني، وهمومه حياتية ويومية.

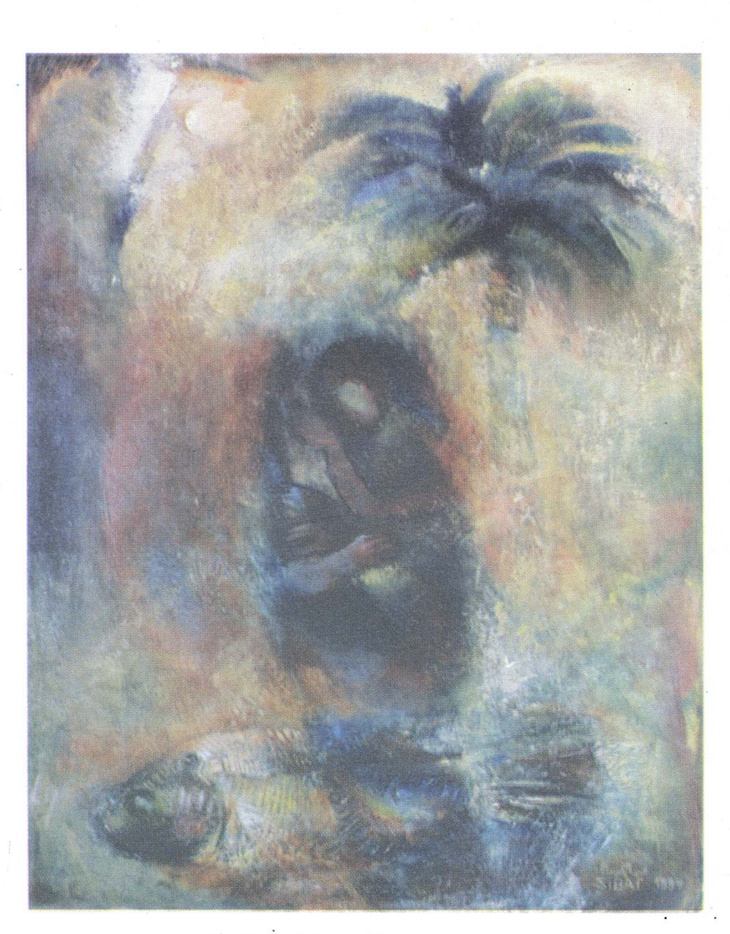
■ برأيك.. لماذا نجري هذا اللقاء معك؟..

- أعتقد - وبلا غرور - أني واحد من الذين يعملون في هذا الحقل الفني، ومن الطبيعي.. أن يكون هناك نوع من الحوار بيني وبينكم.

■ هل تريد إضافة شيء ما؟..

- أقول.. هذه جدية بلا لزوم، وأنت قدتني لأتفلسف وأنا ضعيف في الفلسفة، وبالنسبة لي العملية لا تحتاج إلى كل هذا الحكي «واحد شعر بشي، وبدو يفش خلقه».

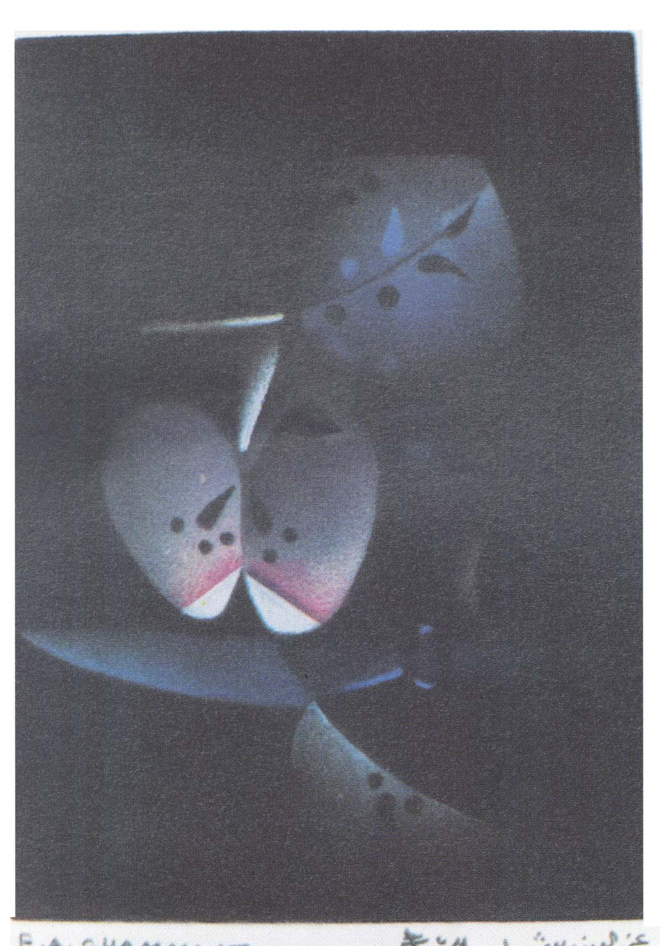
❖ ❖ ❖



زيتي - 60 c.m × 80 - 1989

عز الدين شموط

■ د. محمود شاهين ❖

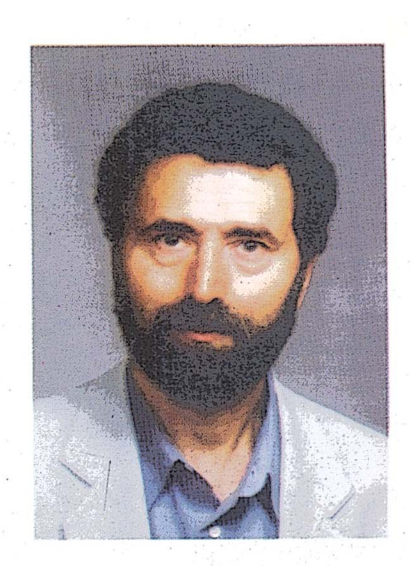


لا يختلف اثنان على أن تجربة الفنان التشكيلي السوري عز الدين شموط، تقف اليوم، وبجدارة، في طليعة التجارب الفنية التشكيلية الرائدة، لا على الساحة المحلية فحسب، بل العربية والعالمية، لما تحمل من عمق البحث، وغنى وجدية التجربة وتنوع التقانات والأساليب والصيغ التي رافقت هذه التجربة، منذ بداياتها الأولى مطالع الستينيات من القرن الماضي وحتى اليوم.

ومما عمق وزاد من ألقها وأهميتها، مواكبتها لتجربة أخرى له، جادة ومجتهدة، في علوم الفن وفلسفاته، تمخضت عن مجموعة كتب منشورة، تناولت ضروب وأجناس وضروب الفن التشكيلي المختلفة، وإشكالاته العديدة التي رافقت وجوده ولا تزال تتأجج وتتناسخ حتى اليوم، آخذة أكثر من شكل ومنحى.

عمق البحث و غنى التجريب

❖ نحات وناقد فني و أستاذ في كلية الفنون الجميلة في دمشق.



اشتغل الفنان شموط على تقانات الرسم والتصوير والحفر المطبوع وفنون الكتاب، وقدم في كل تقنية، أعمالاً فنية لافتة، تميزت جميعها، بجدية البحث القائم على موهبة فنية حقيقية، نضجت وتمرست وتبلورت بالممارسة المجتهدة، الدؤوبة المتواصلة، والجريئة، كان خلالها الفنان شموط، مسكوناً بهاجس التجديد والابتكار وارتياد الآفاق المجهولة من الفن، خاصة على صعيد وسيلة التعبير ومفرداتها وتقاناتها المختلفة التي لم يتردد بالجمع الموفق بينها، فوق سطح واحد، بهدف إغناء هذا السطح، وتصعيد وسيلة التعبير فيه، وتكريس جمالياته البصرية، لكن دون التفريط بالمضمون الهادف، والموضوع القادر على فتح حوار إيجابي وفاعل مع المتلقي، وكل ذلك ضمن خصوصيته كفنان عربي شرقي، جاء من إرث غني وأصيل، بمعنى أن ثقافته البصرية الأوروبية لم تلغ ذاكرته البصرية التي حملها من النشأة الأولى بين حواري دمشق القديمة وأسواقها ومطارحها المسكونة بالتاريخ والعراقة وعبق الأزمنة الوسيمة الحنونة التي مضت أو تكاد، من حياتنا المعاصرة.

غرف الفنان عز الدين شموط من تراث بلاده العريق الجميل، أعاد صياغته بأكثر من شكل، خاض غمار الحروفيّة بطريقته الخاصة، فزاوج بين القدرات التشكيليّة الطيعة واللينة للحرف العربي وبين نزعة تزيينيّة تشخيصيّة غرافيكيّة، قادته إلى الرسم بالحرف، هيئات وأشكال مدروسة الإيقاع والحركة والتكوين والتدرجات اللونية التي جاءت قوية، صلبة، في بعض الأعمال، وشفيفة، هادئة، في بعضها الآخر.

لم يطل الفنان شموط وقوفه في هذه المرحلة، إذ سرعان ما غادرها إلى اللوحة المنفذة بأكثر من تقنية لونية، وصيغة فنية، جمعها بلهفة واجتهاد من دراسته الأكاديمية الأولى بجامعة دمشق «1961 ـ 1966» ثم من دراسته العالية في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بالعاصمة الفرنسية باريس التي أعاد خلالها النظر بكثير من المفاهيم والمعلومات التي كان يحملها. فهو يعتقد أن لدى الغرب خبرات فنيّة تشكيليّة متراكمة يتجاوز عمرها خمسمائة عام، وهذه الخبرات لا تقتصر على تقنية اللوحة اللونية، وإنما تمتد لتشمل علوم الفن ونظرياته وفلسفاته والبحوث الجمالية التي رافقت ظهور وسيلة التعبير الراقية هذه.

انكب الفنان شموط على تعميق دراسته التقانية والنظرية، ولكن دون أن يتخلى عن جذوره وشخصيته، وهدفه البعيد من ممارسة هذا الفعل الإبداعي الراقي. وهنا يستدرك الفنان عز الدين شموط ليؤكد الفرق بين «التكنولوجيا» و «فن الأداء»: التكنولوجيا التي يجب الإلمام بها واكتسابها، للتعبير الأمثل من خلالها. وفن الأداء الذي يمكن أن يحتوي أحاسيس الفنان ومشاعره التي يمكن بدورها، أن تكون محليّة، وشخصيّة، وذاتية.

هذه الرغبة الملحاحة من قبل الفنان شموط للإلمام بكافة تقانات الفن التشكيلي وأساليبه واتجاهاته، قادته في البداية إلى مرسم الفنان السوريالي «كوتو»، وإلى مشغل الطباعة الحجرية «الليتوغراف» في مرسم الفنان التكعيبي «داييز»... غير أن مشاغل ومراسم المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس، لم تشبع نهم هذا الفنان لتحصيل المزيد من المعرفة الفنية، فتطلع إلى خارج أسوارها العريقة، ليجد نفسه مرة أخرى، في بداية مرحلة جديدة من الاطلاع والبحث والتعلم، قادته إلى مرسم الفنان العالمي «هاما غوشي» حيث تعلم فيه تقنية «الطريقة السوداء» وبتوجيهات من هذا الفنان الكبير، اتجه الفنان شموط إلى المكتبة الوطنية الفرنسية للاطلاع عن قرب وبشكل مباشر على رسومات ومحفورات الفنان «رامبرانت» ثم على كتاب «فن الحفر والطباعة» للفنان «إبراهام بوس»

الصادر عام /1645/، ثم على كتاب «أصول الرسم الزيتي»، للفنان الإيطالي «سبينو سينويني» الصادر عام /1437/.

أنهى الفنان عز الدين شموط تأهيله العالي في باريس وعاد إلى دمشق عام /1974/ ليمارس دوره في تأهيل وتدريب الكوادر الشابة في محترفات كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق الذي أوفد إلى فرنسا لصالحها، غير أن الإحساس بعدم الارتواء من نبع الفن الخالد، وحاجته إلى مزيد من الاطلاع والبحث والدراسة، سرعان ما عاوده ليجد نفسه من جديد، في رحاب العاصمة الفرنسية. كان ذلك في عام /1976/ الذي شكل مرحلة جديدة في حياة هذا الفنان، إذ اضطر في هذه المرحلة للعمل والتعلم في آنٍ معاً.

وهكذا شق طريقه الجديد إلى التجربة الميدانية العلميّة بكثير من التواضع وحب المعرفة والاطلاع. بدأ ببيع الجرائد، ثم انتقل للعمل في مطبعة «مورلو» التي كانت تطبع أعمال الحفر لبيكاسو وبراغ وشاغال وغيرهم منذ العام /1924/. عمل بتنظيف الأحجار في هذه المطبعة، ومن خلال احتكاكه بالعاملين فيها، اكتشف الفنان شموط المؤهل أكاديميّاً بتفوق، أنه متخلف تقانياً عن العامل العادي المشتغل في هذه المطبعة، وهذا ما دفعه للعمل باجتهاد متواصل لتعويض هذا النقص.

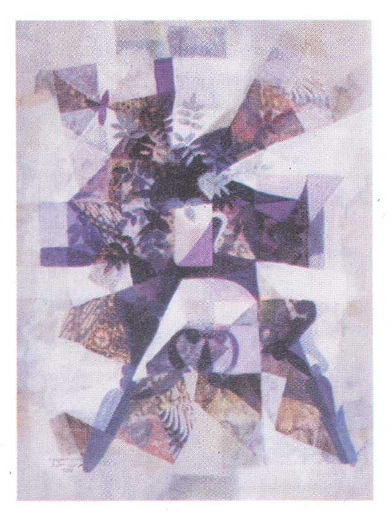
في أول احتكاك له مع صالات العرض الباريسيّة: اكتشف الفنان شموط أن العمل الفني الأكاديمي يختلف عن العمل الفني المعد للتسويق أو للجمهور، مما دفعه إلى القيام بتعديل أسلوبه، وتالياً أخذت، وبالتدريج، أعماله المنفذة بالطريقة السوداء، تلقى رواجاً، خاصة في ألمانيا.

بعد ذلك انتسب إلى «مشغل اليد» وأدار فيه الطباعة الحجرية «الليتوغراف» والطباعة المعدنية



براعة التوليف


سطح غني بالعناصر و الرموز


بحث و تجريد


تأليف حديث

والخشبية وتجليد الكتب.

وهكذا انطلق الفنان عز الدين شموط بقوة وثقة في تجربة ميدانية جديدة مارس خلالها إنتاج العمل الفني «خاصة الحفر المطبوع» وتسويقه، ثم انتقل لتدريسه في عدة معاهد. ومنذ العام /1979/ انخرط في الحياة التشكيليّة الفرنسيّة، فكان أحد مؤسسي حركة «الرسم والواقع» التي كانت تهدف إلى العودة بشكل حديث ومتطور، للفن الواقعي المفتوح على كل الأساليب، في وقت أصبح فيه هذا الفن محتقراً أو منبوذاً. في نفس العام، تعرف على الفنان الواقعي «كاديو» الذي أثر كثيراً على أسلوبه الفني، وبالتالي دفعه للابتعاد تدريجيّاً عن الفن التجريدي الذي صبغ نتاج هذه المرحلة، وصولاً إلى تجربة جديدة قامت على جملة من المقومات والعناصر، منها:

- الشكل الزخرفي الذي تعلمه من السجاد.
- السمة السوريالية التي اكتسبها من الفنان «كوتو».
- البناء التكعيبي الذي أخذه من الفنان «دابيز».
- الظل والنور، وقد استلهمه من الفنان الياباني المقيم في «باريس» هاما غوشي.
- الواقعية المتطرفة أو خداع الرؤية، وقد أكتسبها من الفنان «كاديو».

في الخط الموازي، تابع الفنان عز الدين شموط تحصيله النظري، فحصل على شهادة الدراسات المعمقة، ثم على درجة الدكتوراه الحلقة الثالثة، ثم على درجة دكتوراه الدولة في العام /1987/. بعدها تتالت كتبه المنشورة، وهي حتى الآن:

- قيمة العمل التشكيلي بين الفن والجمال 1990.
- تعريف بفن الحفر والطباعة ـ 1992.
- لغة الفن التشكيلي ـ 1993.
- نقد الفن التجريدي ـ 1998.
- أزمة الفن التشكيلي ـ 2000.

عبر سلسلة من المعارض الفرديّة التي أقامها الفنان شموط في مسقط رأسه «دمشق» في السنوات الممتدة من منتصف الثمانينات من القرن الماضي حتى الآن، غابت شخصية الحفار عن هذه المعارض لتبرز بقوة شخصية المصور الباحث، والمجرب في كافة التقانات والأساليب المتحركة ضمن الضفاف الواسعة والغنية للواقعيّة، ذلك لأنه قدم في كل معرض جديد له، لوناً مثيراً وجميلاً من هذه الواقعية المتداخلة أحياناً باتجاهات أخرى، لكن دون طغيان أو سيطرة على الواقعيّة المتلونة اللصيقة بتجربته والمحقونة بخيال خصب، والمنفذة بتقنية عالية، تذكرنا بدأب وصبر وموهبة المعلمين الكبار في تاريخ الفن التشكيلي العالمي.

هذه العودة المظفرة إلى اللوحة، وإلى مادة التلوين «الزيتي» يبررها الفنان شموط بطراوتها وسهولة استعمالها، وقدرتها على إعطاء مناخ ومظهر هوائي. فقد أصبح عبر هذه المادة، يظهر الأشياء بواسطة الوهم البصري،

أي بوجود حجم للأشياء المرسومة، وذلك عن طريق تضاد الظل والنور، وإذابة الضوء بالمناخ للحصول على العمق. ولتحقيق ذلك، يلجأ الفنان إلى طرق خاصة في إذابة المادة اللونية ونقلها إلى سطح اللوحة، بغض النظر عن مادته.

تحرس تجربة الفنان عز الدين شموط جملة من الركائز والضوابط المستقاة من تاريخ الفن الطويل، وهو في فنه عموماً، يؤكد على ضرورة تلازم الشكل والمضمون، فاللوحة عنده ليست مقتصرة على خطوط وأشكال وألوان مترابطة ومنسجمة، وقيم ظل ونور مدروسة، وإيقاع شكلي ولوني متكامل ومتوافق، وإنما هي أيضاً نظام وترتيب وبناء لهذه العناصر، يؤدي في النهاية، إلى غاية وهدف هو «المعنى العام» المنوط بهذه العناصر وأشكال ونظام ترتيبها في اللوحة. وهذا المعنى والمحتوى مهما كان واقعيّاً، يرى أنه يحتاج إلى عنصر خيالي، لأن رؤية اللوحة لا تضعنا مباشرةً أمام الشيء الطبيعي، وإنما تضعنا أمام صورته المعكوسة في اللوحة.

ويؤكد الفنان شموط أن التجربة العلمية بينت له أن علاقة الشكل بالشكل تبقى غامضة إذا لم ترمز إلى شيء ما يبرر وجوده فوق سطح اللوحة، هذا السطح الذي يعتبره الوسط الأكثر ملائمة لكي يمارس فوقه نشاطه الخيالي البصري، ليس فقط على الصعيد الشكلي، وإنما أيضاً على الصعيد الثقافي والرمزي. وهكذا تحول الرسم عنده إلى نشاط يجمع تجاربه المختلفة متماهية بفكره وخياله. على هذا الأساس، يعتقد الفنان عز الدين شموط أن اللوحة توجد عندما يحتك خيال مبدعها بعالم المتاحف بفروعها المختلفة وعندما يعمل هذا الخيال من خلال واقع متعدد الوجوه، متغير باستمرار، لذلك فهو ميال الآن إلى التشكيل الخيالي الذي يحقق أهدافه التعبيريّة، بالاعتماد على أشكال واقعيّة



تداخل الواقع بالرمز



دقة مدهشة

الرسم عنده إلى نشاط يجمع تجاربه المختلفة متماهية بفكره وخياله. على هذا الأساس، يعتقد الفنان عز الدين شموط أن اللوحة توجد عندما يحتك خيال مبدعها بعالم المتاحف بفروعها المختلفة وعندما يعمل هذا الخيال من خلال واقع متعدد الوجوه، متغير باستمرار، لذلك فهو ميال الآن إلى التشكيل الخيالي الذي يحقق أهدافه التعبيريّة، بالاعتماد على أشكال واقعية ترتقي إلى مستوى الأسطورة، منطلقاً من مبدأ يقول: لا يوجد لوحة بدون خيال أو حلم، ذلك أن اللوحة هي حلم مصور، وصورة حالمة. وهو يرى أن الخيال والحلم امتداد للواقع وليس تكذيباً أو نفياً له، والحلم بالنسبة له لا يحدث في الليل، وإنما في وضح النهار، لذا الرسم هو حلم اليقظة ويقظة الحلم، والغرض منه ـ أي الرسم ـ الاسترخاء والاستسلام لصور تمر بدون مراقبة، يبثها الفنان على سطح اللوحة، موجهة للمتعة البصريّة. وهكذا فإن الرسم هو عبارة عن خلط وامتزاج الخيال بالحقيقة، والواقع بالوهم، وبالنسبة للفنان شموط، فإن لمس الواقع، قبل وبعد الرسم، هو ضرورة مؤكدة، ذلك لأن حضور الخيال والواقع فوق سطح اللوحة لهما نفس الأبعاد، ونفس الحدود، فلا حقيقة دون حلم، ولا حلم دون حقيقة.

واقعية رمزية

على هذا الأساس يرى الفنان عز الدين شموط أن مهمة الفنان أن يغذي الواقع بأحلامه ليجعل الحياة أكثر عذوبة، وليوسع حدود الواقع، كما أن الواقع يوسع حدود الخيال. لكنه يستدرك مؤكداً أنه لا يدري مَنْ يُوسّع أفق الثاني، فما يعيشه بالأمس، يصبح اليوم جزءاً من عالم الخيال، وكم مرة أصبح الخيال قابلاً للتحقيق، وهو يعتقد أنه لا يوجد أي جدار يفصل الواقع عن الخيال، لأن للواقع عدة أوجه، والحاضر متقاطع مع الماضي ويحمل بذور المستقبل.

بناءً على ما تقدم، ننتهي إلى جملة من الحقائق فرزتها بجلاء ووضوح تجربة الفنان والباحث الدكتور عز الدين شموط، نوجزها بالنقاط التالية:

1 ـ عز الدين شموط من الأسماء الرائدة في التشكيل والبحث الفني الجمالي. له تجربة واسعة الطيف، متلونة الأسلوب والصياغة، غنية المضامين، تصل في بعض الأعمال التي أنتجها إلى حد مدهش، لما تحمل من تصوير دقيق للواقع الذي يتماهى لديه بالخيال والسحر والأسطورة.

. 2 . تجربة الفنان شموط، وفي كافة مراحلها، قدمت نفسها للمتلقي بكثير من الاجتهاد التقاني والدلالي، ميزها عن غيرها، ومنحها الكثير من الفرادة. فقد تمكن من المزج الموفق والمنسجم، بين تقنية فنية جديدة مركبة، وشخصية فنية خاصة به، متماهية بموروث بلاده الأصيل والعريق. حالة التوفيق هذه... أو لنقل هذا الهاجس النبيل والسليم والصحيح، هو ما يسكن فكر وعقل وروح الفنان عز الدين شموط، وتالياً هو محور بحثه الفني العملي والنظري في آنٍ معاً.

. 3 . لقد دأب الفنان شموط في السنوات الأخيرة، على التواصل الحميمي الفاعل بينه وبين بلاده، فأصبح يوزع وقته بين مغتربه «باريس» التي يعتبرها مرسماً، وبين مسقط رأسه «دمشق» التي يراها النبع الذي يزود روحه وأحاسيسه ووجدانه بمحرضات الإبداع والابتكار.

وقد اعتاد على أن يحمل في كل زيارة له إلى وطنه، معرضاً أو كتاباً جديداً. وفي المنتجين الإبداعيين . النظري والعملي . يبدو هذا الفنان والباحث مسكوناً بهم المواءمة بين ما جمعه في مغتربه من معارف وخبرات وتقانات حديثة في الفن، وبين محلية شرقية مطلوبة منه، سواء من نفسه أو من الناس في وطنه ومغتربه.

. 4 . في المرحلة التي أعقبت خروجه من عالم المحفورة المطبوعة إلى عالم اللوحة المنفذة بتقانات لونيّة مختلفة، مزج الفنان شموط في لوحته، بين خصائص وتقانات فني الحفر المطبوع والتصوير، ضمن صياغة توليفية لافتة ومنسجمة، نفذها بتقنية حديثة وجديدة على التشكيل السوري المعاصر. وقد برر هذا التوجه بالقول أن كلا الفنين كانا في الأساس، مرتبطين ببعضهما البعض، منذ رسوم الإنسان البدائي، ثم انفصلا نتيجة تطور أدوات التعبير الفني. أما دافعه لهذه المزاوجة بين الفنين الذين درسهما أكاديمياً، فهو محاولة إغناء سطح العمل الفني، وفتح عين المتلقين على جماليات بصرية جديدة لا يمكن الحصول عليها بمادة التصوير الزيتي وحدها.

. 5 . في منجزه الفني عامة، قدم الفنان شموط نفسه مبدعاً وحرفياً ماهراً في آنٍ واحد: فهو يتقن صنعته بشكل جيد، ويمارسها بكثير من الحرفيّة العالية.

وبرأيه فإن العودة النشطة إلى «الصنعة المتقنة» في الفن التشكيلي الحديث، ظاهرة تطرح نفسها بقوة هذه الأيام، لكنه يستدرك ليؤكد حرصه في الوقت نفسه، على إعلان انتمائه الصريح والحار والصادق لوطنه وللشرق... الشرق الذي اختاره بوعي كامل، ويحاول جاهداً ترجمته في منجزه الإبداعي، وهذا أمر مشروع وممكن التحقيق، إذ بالإمكان التوفيق بين الخبرة التقانية الأوروبيّة و المضمون الشرقي في هذا المنجز، خصوصاً إذا ما علمنا أن ذاكرة الفنان تموج بكل ما هو شرقي: فخالته التي ترعرع في كنفها، كانت تحيك السجاد، وكان يساعدها في ذلك أحياناً. ووالدته كانت تمارس التطريز أو «التخريج»، كما يعرف في الشام، وهذا ترك لديه منذ كان طفلاً، مخزوناً بصرياً كبيراً وغنياً ما زال يحتفظ به حتى اليوم، بدليل أنه عندما يعالج شكلاً ما، يجيره لكي ينطبق على ما هو موجود في ذهنه، وفي تكوينه البصري، ولعل هذا ما ذهب إليه المؤرخ «فرانسوا جاكوميني» عندما تحدث عن تجربة الفنان شموط قائلاً: «دمشق، هذه المدينة، هذه الحقيقة، يعود إليها عز الدين شموط بذكريات الطفولة، وبتجربته كفنان يعيش في أوروبا، يعيد على قماش اللوحة، تكوين حارة «باب توما» و «جوزة الحدبا» و «باب السلام». يحيك واجهات البيوت بالأطناب الخشبية و «موتيفات» السجاد الهندسيّة، ويجدل مرة ثانية، نتف «البزورية» المعطرة للطرقات، المشوقة الدكاكين الملونة، بشكل متين يعيد إحياء التقليد القديم للترصيع والرقش الدمشقي. ويرمم لنا ضوء الممرات المقببة، هذه الإضاءة المسرحية، النحيلة، العذبة، مع النظام الثابت لداخل البيت الدمشقي، حيث الظل الخفيف يغلف الأقمشة المطرزة، دنا منها الفنان برؤية كلاسيكية للضوء.»

. 6 . عبر تقنية معقدة ومركبة، تمكن الفنان شموط من التعبير الأمثل والشاعري، عن البيت الدمشقي من الداخل والخارج في آنٍ معاً، إذ قام بتغطية جدران هذا البيت الخارجية بالسجاد والبسط الشعبية وبالزخارف التي تستعمل عادة بتزيين دواخل هذا



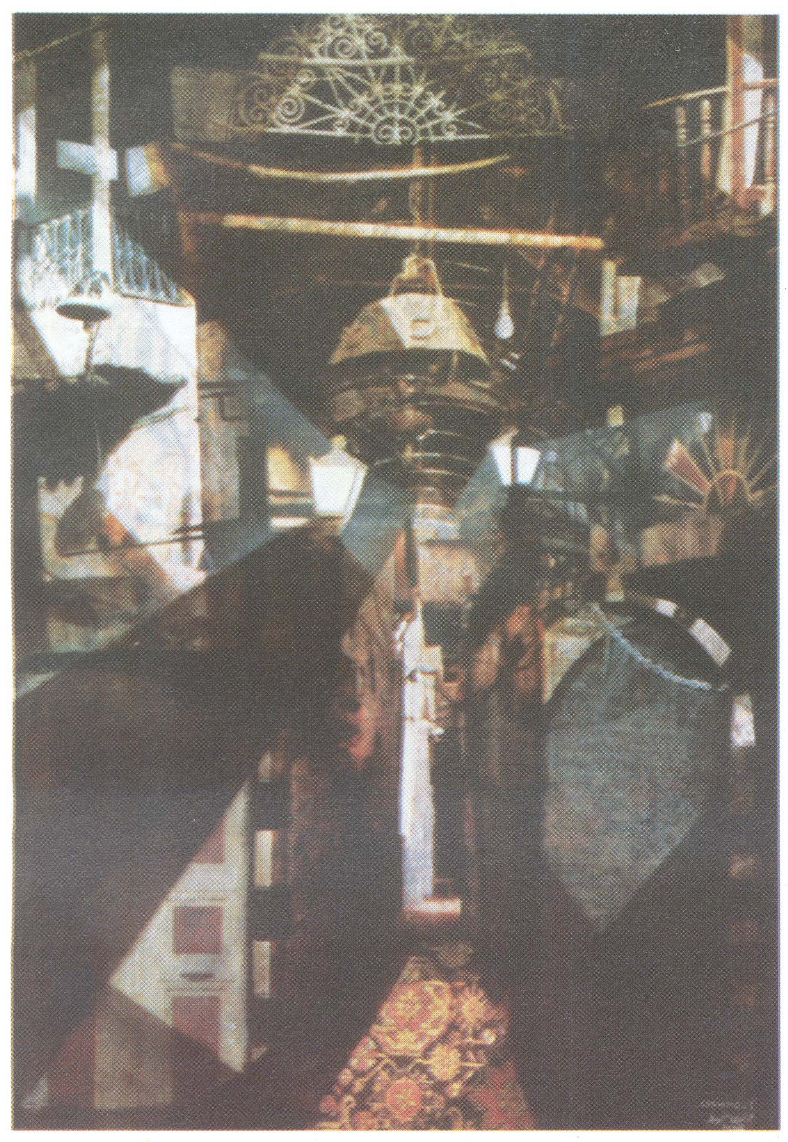
شاعرية محلقة

البيت، وأحياناً يقوم بتصوير جوانب من داخل البيت الدمشقي، بطريقة خاصة، تفرد بها، يمزج فيها بين الواقعيّة الرصينة وما يشبه السوريالية أو التكعيبيّة، ضمن تقسيمات تأخذ جانباً من سطح اللوحة أو تغطيه بكامله، يضيء بعضها ويعتم بعضها الآخر، وعبر هذه الإضاءة المدروسة والساحرة، يقدم موتيفات وعناصر البيت الشامي، برؤية ومفهوم معاصرين، ودقة متناهية، تعكس إمكانياته المتفوقة في الرسم والتلوين والتوليف، ومدى ما يتمتع به من صبر وأناة وقدرة على الإحاطة بتفاصيل الواقع وجزئياته، لكنه لا يقدمها كما هي وإنما يحقنها بخيال خصب، يصعّد من خلاله الواقع وجماليات العناصر المكونة له، مما يجعل المتلقي وجهاً لوجه، أمام سحر الفن والواقع. وقد يلجأ الفنان شموط للجمع بين العمارة التقليدية، أو بعض عناصر منها، والزخارف والمشغولات اليدوية المستعملة في البيوت الشعبية القديمة، لنجد أنفسنا في النهاية، أمام توليفة

متداخلة ومثيرة، تتوضع فيها السجاجيد الجميلة أرضية الشوارع، أو تعتلي الجدران، وتعانق المشبكات الحديدية القناديل والفوانيس والدرابزونات الخشبية، بينما تطل نافذة من هنا، وباب من هناك، وصمدية فيما بينهما، وفي أحايين أخرى، يُبسّط ويختصر ويختزل، ليقتصر المشهد على نافذة دمشقية تعانقها النباتات والورود، ويغمرها شلال الضوء، وترصع جوانبها الزخارف النباتية الرقيقة، لتبدو كالفسيفساء في تألقها وجمالها.

هذه الأعمال، تقدم الفنان شموط، عاشقاً مولعاً بالموروث العربي الإسلامي والشعبي الحافظ لأدق تفاصيله وجمالياته والملم بروحه وخصائصه، بدليل تمكنه من التقاط نبضه والتعبير عنه بالشكل الأمثل، بلغة فنيّة تشكيليّة حديثة، تنهض من الواقع، لكن لا تتقزم فيه!!.

7 ـ في تجارب أخرى، يعيد الفنان شموط صياغة لوحات عالمية معروفة، فيأخذ مجموعة من عناصرها وشخوصها كالأجساد الأنثوية العارية، ضمن وضعيات محددة، ثم يرمي فوقها ومن حولها، موتيفات وعناصر زخرفية مأخوذة من السجاد، أو قد يماهي السجاد بكتل الأجساد الأنثوية العارية، في حركات متواترة، تكرس جمال هذه الأجساد من جهة، وسحر السجاد الشرقي من جهة ثانية، وفي تجارب أخرى يبعثر موتيفات ومفردات تشكيليّة مستعارة من لوحات عالمية حديثة، فوق



تماهي الداخل و الخارج

سطح اللوحة، مستخدماً عدة معالجات لونية وخطية، منها طريقة المساحات الصماء «الطلس» والتهشير والتنقيط واللمسة العفوية والرسم الدقيق وغير ذلك.

في هذه التجارب، تبدو واضحة التأثيرات الوافدة إلى تجربته من الفنون الأوروبيّة، وتبدو في نفس الوقت، رغبته في تأكيد خبرته التقانية، وثقافته البصريّة الواسعة التي تأخذ طريقها تارةً إلى لوحة حديثة لا علاقة لها بالشرق ومخزونه البصري الأول، وتارةً أخرى، تتماهى هذه الثقافة الجديدة بالموروث المخزّن في ذاكرته وأحاسيسه وروحه، فتتلاقح الثقافتان: العربية والإسلامية المجردة، والأوروبية



تداخل و إسقاط

الكلاسيكية المشخصة.

8 ـ انتهت تجربة الفنان عز الديز شموط مؤخراً، إلى لوحة جديدة، اتخذت موضوعاً رئيسياً هو الطبيعة الصامتة «ورود، أزاهير، فواكه، نباتات، طيور، عناصر تراثيّة وأسطوريّة، زجاجيات، آلات موسيقية، زخارف» المفردة أو المرتبطة بالمرأة العارية وشبه العارية، ضمن توليفة تشكيليّة واقعيّة خياليّة سحريّة، تطرب لها العين، ويرتاح بين جنباتها الإحساس، وتنطلق في فضاءاتها الروح الظامئة إلى الجمال المقروء، الواضح، المطرز بالخيال، رغم نهوضه الصريح من الواقع بتفاصيله الدقيقة، مما يجعلنا نطلق على هذا النوع من الفن «ما فوق الواقعيّة» أو «الفن الجماهيري» الذي بدأ في الولايات المتحدة مع الفنان الأمريكي «جاسبر جونز» عام /1955/.

في هذه اللوحة برزت خبرات الفنان عز الدين شموط التقانيّة والتوليفيّة، وتأكدت قدراته الرفيعة في الرسم والتصوير الواقعي الرصين الذي يصل إلى حد الدهشة، لشدة تماهيه بالواقع وتفاصيله الدقيقة، وفي نفس الوقت، حملت هذه اللوحة، قدرات الفنان التخيليّة الإبداعيّة الابتكاريّة المنفردة شكلاً ومضموناً.

❖ ❖ ❖

عام على رحيل رفيق شرف



أبعد من التذكر و الرثاء...







■ عمران القيسي *

مطالعة نقدية لمسيرة فنان معاصر

في أمسية الجمعة من يوم 24 يناير/ كانون الثاني عام 2003، مات الفنان اللبناني رفيق شرف. وبمعنى أدق لموت الفنان، لم يعد رفيق يرسم بعد الآن. رغم أن مثل هذا الفنان سيبقى حاضراً لزمن لا يستهان به.

كان رفيق شرف البعلبكي المولد، كائناً يحمل ثنائيات هائلة. فهو السلس الصعب، وهو الهادئ المتفجر، وهو الملون وكاتب النص الذكي، بل هو القريب البعيد في ذات اللحظة التي تتقارب وإياه على أي أمر من أمور الحياة.

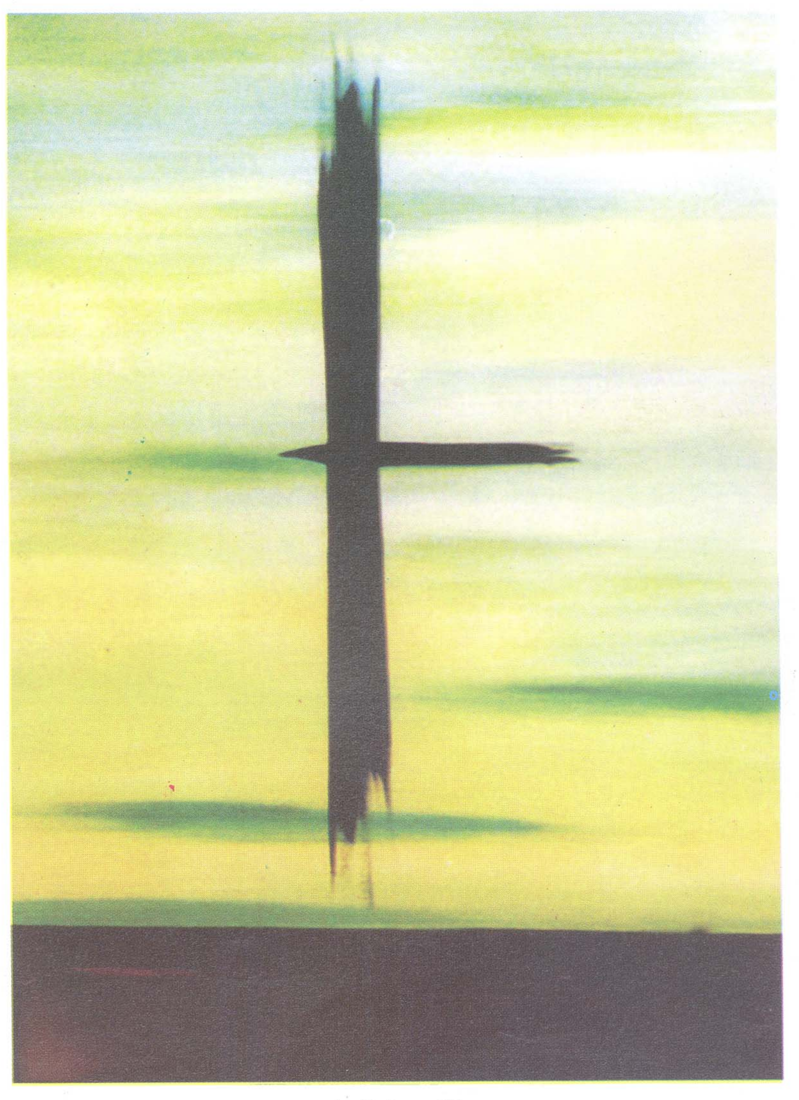
مع ذلك فإن موته كان الإشكالية الأكبر بالنسبة لكل الذين حاولوا وسيحاولون الكتابة عنه، لأنه يصعب أن تكتب عن فن رفيق شرف بمعزل عن نزواته، ويستحيل أن تبحث عن تعريف مختصر لفن رفيق شرف دون أن تذهب في سردية مسيرته المتنوعة. لكن ذلك ليس استصعاباً لأية قراءة نقدية، لفنان لبناني، استطاع أن يؤكد ذاته كحاضر قوي في مسيرة فنية، تمتاز أصلاً بالاختبارية المتنوعة، والاجتهادات الفردية، التي طالما حولت اللوحة اللبنانية إلى نزوة فردية تمتلك - هي تشعر أنها تمتلك - كامل الحق في تأويل العمل الفني، وإيجاد الغطاء الذهني المناسب له.

فن يبحث عن غطاء ذهني، هل هذا ما نستطيع أن نسميه استطراداً بالفن الباحث عن نص بلاغي يبرره، ويمنحه المسوغات الوجودية؟!

هناك من يرى في الفنون (الوطنية) العربية منذ تفشي التعبيرية المرتكزة على عمودي الأكاديمية والثقافة الذهنية، أنها لم تذهب صوب الإنسان كقيمة متغلبة على قيم المدينة والريف والتقاليد. بل ذهبت إليه كقيمة متنحية ومضغوطة تحتل دائماً الموقع التفسيري للحدثين الزماني والمكاني، أي للقضية والمدينة.

ولهذا فإن الثقافة السمعية العربية هي التي كللت وعلى مدى عقود عديدة هامة النص البصري التصويري، ومنحته في كثير من الأحيان مشروعية امتلاك العمل الفني وتوضيحه لدى المتلقي العربي.

رفيق شرف لم يكن منذ بداياته بعيداً عن هذا التيار العربي العارم. وربما لأنه درس في إسبانيا بالذات على يد «إميليو لوبيز» وهو بالمناسبة فنان إسباني راحل. من مواليد (فيتوريا) بمنطقة الباسك الشمالية.. لوحته مندهشة بالسهول الشاسعة الممتدة من حدود سان سيباستيان إلى جنوبي بلباو



. طائر سهل البقاع

حتى شرقي فيتوريا.. وهذه المنطقة بالذات تكاد تشبه منطقة البقاع التي هي الأخرى عبارة عن سهل شاسع محصور بين سلاسل جبلية شرقية وغربية.

فمرحلة السهول، وهي مرحلة مبكرة عند الفنان رفيق شرف كانت ذات نكهة مزدوجة، بقاعية وإسبانية. لكن الذي أضافه شرف، كان الرموز المحلية التي طالما اغتنت بها منطقة بعلبك مسقط رأسه. فقد رسم مقام الشيخ عبد الله، ومنطقة حجر الحبلى، كما رسم السهل رمزياً في مرحلة متقدمة، وبخاصة بعد نكسة العام 1967. إذ أدخل الأسلاك الشائكة والعالم الضبابي و صلادة الصخر ورؤوس الأشجار الغارقة في الغيوم الواطئة.

كان يسعى حسب تفسيري، أن يحول المدى إلى قوة إيحائية، لا تطرح جمالية المكان، بل أنسنته، وإشكالية علاقته كمكان بالحياة اليومية للناس البقاعيين، حيث العنصر الزماني المتمثل بالحدث الحياتي بإمكانه أن يقلب المعادلة الجمالية ويحولها من مجرد رسم رضدي لجمالية المكان، إلى انفعال إبداعي بقوة المكان.

ألا يعني تكريس الرمز وتغليبه على العناصر المكانية حالة تغليب لرؤيا تتجاوز الواقع، وتصر على ربط المعطى العياني بالشعوري والحسي استخلاصاً لتلك الدلالات السامية التي يعتقد الفنان الأصيل أنه منذور لها؟!

إذا درسنا مرحلة السهول عند رفيق شرف سنجد أن هذا الفنان أراد في النهاية أن يوصل رسالة نبيلة عن مكان يتعامل معه الآخرون بجمالية محايدة.. فهناك العديد من الفنانين المجايلين لرفيق شرف رسموا السهل البقاعي، ولكن كانوا مأخوذين بعوالمه الانطباعية التأثيرية، حيث العلاقة بين الأضواء المتغيرة طيلة ساعات النهار، والمساحات المزروعة والمقسمة بما يشبه حقول بول كلي.

السبب في نضوج هذه الرؤيا عند رفيق شرف هو التحامه بالجو الثقافي السائد في بيروت. فهو فنان بعلبكي المولد لكنه بيروتي بامتياز. كان حاضراً في كل الأنشطة الثقافية سواء أكانت شعرية أم مسرحية أم نقدية. لذلك اشتغل ديكورياً في إحدى مراحله مع الرحابنة، وكتب نصوصاً جريئة في كبريات الصحف وملاحقها الثقافية. كما كان حضوراً دائماً في مقاهي الثقافة التي كانت تشكل علامة مضيئة في شارع الحمراء ببيروت.

وتناول العصفور ليس ككائن له تفاصيله المعروفة، ولكن كقوة تأليفية في ضربة فرشاة تعتمد على الخطين أو القوتين العمودية والأفقية، حيث الخلفية التي هي أيضاً فضاء شبه أحادي اللون شكلت مع المقدمة قوة تأليفية منشطرة.

أعتقد أن مرحلة العصفور عند رفيق شرف كانت مرحلة انتقالية، لأن



عنترة و عبلة

التخطيطات الكثيرة التي اشتغل عليها الفنان في بيته، وقد اشتراه أواسط السبعينيات في منطقة برج أبي حيدر ببيروت، كانت تشير إلى بحثه المستمر عن الخط المركزي الذي سوف يتسلمه بقوة وانفعال.

كانت لوحة عنتر وعبلة، والحصان الأبجر، وهي السمة التي طبعت رفيق شرف وعزته. هذا الموضوع كان موجوداً قبل أن يرسمه رفيق شرف. إذ كان في الشام «أبو صبحي التيناوي» لم يزل يرسم فطرياً. وكان عنتر التيناوي الفطري بألوانه الكونتراستية المباشرة، يشير إلى مفهوم مبسط للحكاية الشعبية المتداولة. لكن رفيق شرف الذي صاغ الموضوع بوعي ثقافي وتشكيلي ناضج، قدم لنا صياغة جمالية أخرى.

إنه مزيج من التأليف التكعيبي البيكاسوي من حيث التشريح للكائن الأنسي، وهو على مستوى التأليف العام يستلهم حصان المنمنمة الإسلامية بعرفه الغزلاني، وأطرافه الدقيقة. لكنه



سوف يذهب صوب أنسنة الموضوع برمته، عندما يمنحه ذلك الإكسسوار البدوي السائد في بعض مناطق شمال بعلبك. أما الخلفية فغالباً ما جاءت حافلة بالرسوم التزيينية.

هذه اللوحة المرسومة بألوان حادة ومباشرة وذات إضاءة استثنائية، بفعل استعمال الفنان شرف لطبقتين أساسيتين من الزيت، الأولى هي الزيت السائل، وفوقها زيت الرسم مع ألوان ميتاليكية كالذهبي والفضي الصناعي.

نقول إن لوحة مرسومة بهذا التوهج الديكوري وببعدين، وهي تحكي نصاً من حكاية قيد التداول كان لا بد لها وأن تستثير الكوامن الانفعالية لدى العديد من النقاد الذين بدأوا يفسرون مرحلة عنتر بالدعوة إلى استعادة البطولة للعربي المنهزم في أخطر هزيمة هزت كيانه.

حتى عندما انطلقت الحرب الأهلية في لبنان بعد عام 1975. قال لي رفيق شرف، إنه سوف يرسم عنتر مقاتلاً في منطقة الأسواق ضد اللصوص الذين يحملون السلاح ويكسرون أقفال المحلات وأبواب البيوت..

لقد انغمس رفيق في عنترة، و اقتنع أنه جزء من رؤياه الثقافية النقدية إزاء العالم العربي برمته. فإذا كان عنتر في اللوحة الشعبية عند الرسام الفطري عنواناً للفروسية والبطولة والعزة العربية، فإن عنتر رفيق شرف تحول في نهاية الأمر إلى وخز للضمير العربي إزاء الهزيمة.

ووصلت لوحة عنتر إلى مرحلة انفراد رفيق شرف بالحصان وحده. لقد غيب البطل، أنهاه من هذا الوجود العربي واللبناني الذي تحول إلى عالم يركن في قاع الهزيمة والحرب الذاتية المدمرة. لذلك رسم الحصان كرمز للثورة والجمال والكرامة.

كان حصان رفيق شرف المرسوم ببعدين اثنين صاحب صهيل يصل إلى حدود الاستغاثة، لذلك رسمه وسط مدينة محترقة بالأسود والأبيض ولكن مع تفاصيل مثيرة هذه المرة.

حصان رفيق شرف كان من أجمل وأغنى مراحله. فهو الرمز الذي استطاع أن يكثف الفنان عبره جمالية وعنفوان الكائن العربي الأكثر أصالة على مدى التاريخ.

ومع بروز التيار الحروفي. ذهب رفيق شرف صوب الإشارية الحروفية. إذ تعامل مع الحرف كزخرفة أو كوحدة زخرفية ذات حضور تجريدي متحرك، وقد اشتغل مجموعة هائلة من هذه الحركات التي تنداح أحياناً من الحرف إلى الإشارة. ولكنه في نهاية التوزيع العام للعناصر على المسطح التصويري



عنترة

اقترب كثيراً من عوالم (خوان ميرو)، الذي كان رفيق يعرف العمق التأصيلي لإشاراته التجريدية المتحركة.

لوحة حروفية، نصيِّة بكتابتها المقروءة، حاوية كل إشارات تجريدية معروفة. وملونة بأنواع اصطلاحية. هي المدى الأوسع للغة يعتقد - اعتقد - الفنان أنها نقطة الالتقاء بين مضمونين أساسيين ثقافي وتشكيلي. أولهما نابع من الموقع العربي للفنان وثانيهما نابع من الموقع الأكاديمي ومن جذور دراساته الأساسية.

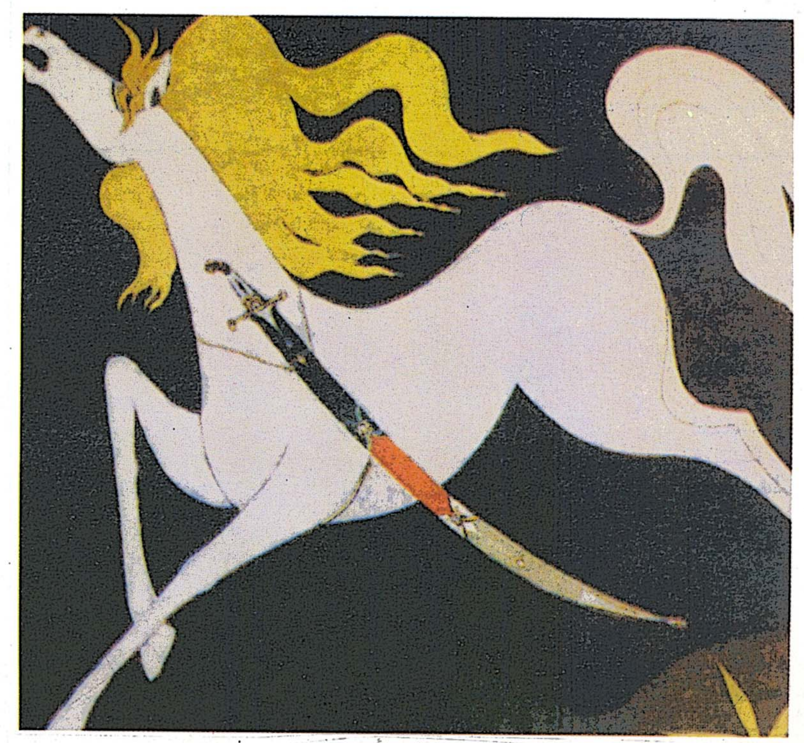
ولأن رفيق شرف انفعالي يتأثر بالحدث، ولا يبتعد عنه إلا عندما يرتوي من مؤثراته - هكذا كان حاضراً فاعلاً في حركة المحرومين التي أسسها الإمام المغيب السيد موسى الصدر. وهكذا كان موقفه أيضاً من الثورة الإيرانية التي هزته من الأعماق..

تناول في هذه المرحلة بالذات ما

والعمل الفني، بعد أن خرج من سلك التعليم الجامعي وهو الذي شغل منصب مدير الفرع الأول لمعهد الفنون ردحاً من الزمن.

هذه المرحلة هي معيار نضج الفنان الذي قدم لذاته و لورثته مجموعة أعمال خالدة. تطرح رفيق شرف تلك القوة المتكاملة تشكيلياً، والناضجة، بل والناقدة لكل ما أنتجه في الماضي.

علماً أننا يجب أن ندرك بأن رفيق هو من الفنانين اللبنانيين القلائل الذين يبرعون في «اليورتريت» المباشر والسريع. وفي مرحلة من مراحل حياته؛ قبل أن يتزوج كنا على اتصال يومي معه. مارس غواية الرسم السريع للوجوه بشكل ناضج للغاية. لكن لهذا الراحل حس مرهف بالزمن.. والذي أحتفظُ به الآن، هو ذلك «البورتريت» لولدي الدكتور ربيع عندما كان طفلاً. إذ كتب تحت توقيعه «إلى ربيع أرجو لقاءك في خريف العمر». كان هاجس الموت يرافقه دائماً. وكانت إشكالياته الحياتية تقوم على قاعدة واحدة. قوامها أن الموت من الأمور الاستثنائية التي لا تخيف الكائن غير الاستثنائي. لكن رفيق شرف الصعب السهل، المتفرد والاجتماعي، هو الذي يحتوي في كيانه إنساناً استطاع أن يرسخ عبر سلوكه، شخصية فذة، يصعب أن تتكرر أو تقلد بين جميع الفنانين، وسواء اقتربت من رفيق شرف أو ابتعدت عنه، فإنك لا بد وأن تدرك الآن وبعد عام من رحيله، بأن هذا الفنان ترك فراغاً في



الحصان الأبيض

أسماه بالأيقونة الإسلامية. وهو تناول للمنمنمة الإيرانية، ولكن بشكل تفسيخي وتجميعي في آن.

لقد فسخ المنمنمة إلى عناصرها الأساسية، حيث حركة الإنسان الجالس، والهالة التي تحيط به، ثم اللون الأزرق الفيروزي المتفاعل مع الذهبي، مع التقسيم الهندسي السكوني لمسطحها التشكيلي.. وهنا سنجد أنفسنا أمام عمل تصويري ببعدين ينهض على مفاهيم تلوينية هي أقرب إلى الصناعة (الترجينية) للمنمنمات القديمة. وكتابة تشكيلية تقتطف الشكل الخارجي للكائن المرسوم ببعدين في متن نص المنمنة الإسلامية.

لقد ذهب رفيق شرف مع هذه المرحلة إلى المدى الذي أغناه عن كل نص أراد أن يقوله أو يكتبه عن الفنون الإسلامية الفارسية. إذ تبدى إعجابه بها حتى الحدود القصوى للاستعارات اللونية.

لكن الأهمية القصوى لمراحل رفيق شرف وهي كثيرة ومتنوعة - منها مرحلة ركز فيها على رسم (القطط) في أوضاع استثنائية، ومنها مرحلة رسم فيها ركام المدينة المحترقة - نقول إن الأهمية القصوى لمراحل الفنان هي تلك التي عاشها في السنوات السبع الأخيرة من حياته. إذ ذهب صوب اجتهاد ينهض على نظرية استعادته لكل مراحله التي نفذها، وإعادة صياغتها منفردة أو مجتمعة، بحيث يبلور فيها عصارة وعيه ونضجه وتفرغه للمحترف

المقهى والمرسم والنص والحياة. وأنه ذهب أبكر مما كان ينبغي أن يبقى لينتج الأنضج. سيما وأنه بدأ مشروعاً نقدياً حيال ميراثه التشكيلي كله، وذلك رغم أنه من أكبر الذي يعتزون بأبسط ما أنتجوه.

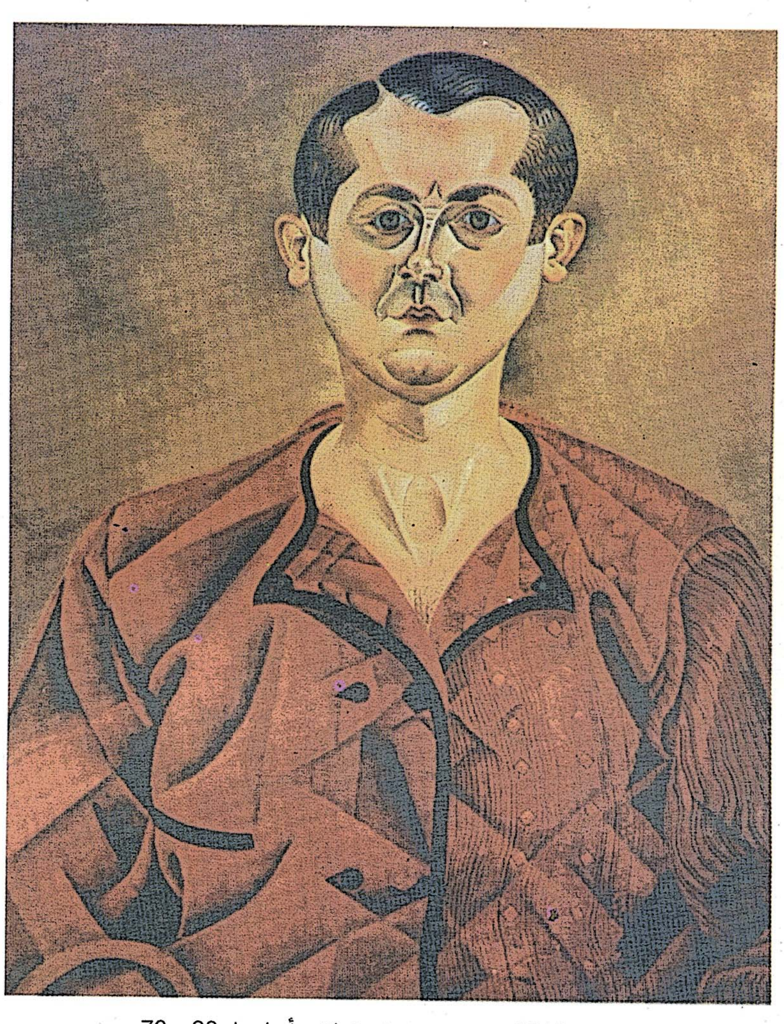
موت رفيق شرف عملية غدر إزاء الذين يعرفونه.. لذلك يستحيل أن نتحدث عنه بغير هذه اللغة المنحازة إلى مسيرته وتجربته وثقافته النقدية المعاندة. ألسنا بحاجة إلى من يتعامل مع هذا الواقع العربي واللبناني المعيوش بذات النظرة الغاضبة التي طالما نظر فيها رفيق شرف للعالم المحيط؟!

رفيق شرف في سطور:

- يوم 5 آب من عام 1932 ولد الفنان بمدينة بعلبك.
- درس الفنون في الأكاديمية اللبنانية للفنون، حيث تتلمذ على يد الفنان الانطباعي اللبناني قيصر الجميل.
- سنة 1955 سافر بمنحة دراسية إلى إسبانيا ليدرس في أكاديمية سان فرناندو الملكية.
- أشاد به أستاذه الفنان الإسباني الكبير إميليو لوبيز، ورأى فيه كتلة انفعالات شرقية.
- سافر أيضاً إلى إيطاليا لاستكمال دراساته.
- دخل كأستاذ فن في معهد الفنون الجميلة في بيروت، واحتل مركز مدير الفرع الأول قبل أن يتقاعد قبل أعوام من وفاته.
- أقام معارض فردية كثيرة داخل لبنان وخارجه، كما شارك في أغلب المعارض الجماعية اللبنانية ونال جوائز عديدة.
- اقتنت الدولة اللبنانية مجموعة من أعماله على فترات عديدة.
- حصل على أوسمة رسمية وتنويهات عديدة من قبل العديد من الجمعيات.
- خلف مجموعة كبيرة من الأعمال، تعتني بها زوجته وأولاده بغية تنظيمها في متحف خاص يليق به.

❖ ❖ ❖

تأليف: جوزيه ماريا فيرنا
عن السلسلة :
Great Modern Master
تعريب: بطرس خازم



صورة ذاتية - 1919 - لوحة زيتية على قماش - أبعادها «60 × 73 سم».

عالم ميرو



MIRO'S UNIVERSE

لئن حكمنا من السنة التي ولد فيها عام 1893, فخوان ميرو منتم إلى الجيل الثاني من الفنانين الحديثين الذين حلوا بعد حركة ما بعد الانطباعيين، والوحشيين؛ وحتى بعد أن رسخ أوائل التكعيبيين إسهاماتهم.

ولهذا كان ميرو قادراً على توظيف لغة الفن الحديث في عمله منذ البداية؛ ودون أن تصدمه المقولة بأن الفنانين ذوي الشأن خبيرون عندما يكونون ملزمين بقطع الصلة بينهم وبين الأساليب التقليدية، ومن الجدير بالملاحظة؛ من هذا المنطلق، القول بأنه لم يُعرف عن ميرو أنه رسم ولو تمريناً واحداً على طريقة التصوير الأكاديمية.

تُظهر محاولته في شبابه قبل عام 1920, عندما بدأ يحدد أسلوبه الخاص، أنه على علم بالوحشية والتكعيبية.

✣ فنان تشكيلي.

فنان فريد

A unique Artist

إن أفكار ميرو، ورموزه، وطابعه التصويري المميز، شخصية لا نخطئ في تمييزها. ولكن هذه الأصولية لم تعزله عن فن عصره؛ بل جعلته من الأشخاص المتفردين، والذين بدونهم كان القرن العشرين أمراً مختلفاً جداً.

لقد تمرَّن ميرو في برشلونة في العقدين الأولين من هذا القرن (القرن الماضي)؛ في مركز المدرسة الحديثة الأولى، والتي كانت على اتصال مباشر مع معظم التطورات الفنية الجديدة في باريس.

وفي برشلونة غدا حسن الاطلاع على حركة الطليعة avant – garde ووصل إليه تأثير بول سيزان، والوحشيين، والتكعيبيين من خلال المعارض قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى، في صالة جوزيف دالمان Josep Dalman Gallery «حيث كان مزمعاً على عرض أعماله، ولأول مرة في عام 1918».

وفي عام 1917 التقى بالفنان فرنسيس بيكابيا Francis Picabia، أحد الشخصيات الأساسية في حركة دادا باريس، الذي كان، في ذلك الوقت، يتردد على برشلونة.

لا يمكن تصنيف عمل ميرو تصنيفاً صرفاً ضمن أي من الاتجاهات الفنية الكبيرة، أو الحركات التاريخية كالطليعة.

إلا أن اتصاله بالفنان أندريه بروتون Andre Breton والسورياليين Surrealists بدءاً من منتصف العشرينات، كان عاملاً حاسماً في بحثه عن أسلوب تصويري ذاتي. ومن المعروف، على أية حال، أنه لم يكن مصوراً سوريالياً.

لم يكن لميرو مضمون ماكس إرنست نفسه Max Irnst، أو إيف تانغي Yves Tanguy، ورينة ماغريت ReIgritte، ولا حتى سالفادور دالي Salvador Dali. لأن ميرو لم يصور الأحلام، مثلاً، ولم يمارس تقنية الكتابة الآلية التي استنبطها السورياليون كطريقة رئيسة لتحرير الوعي الباطني.

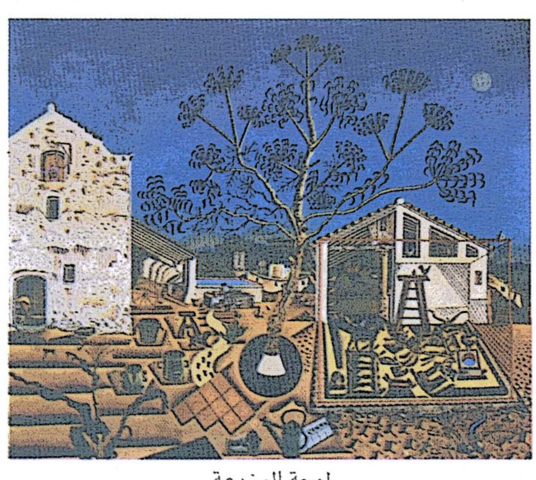
قوة الأرض

The Power of Land

توضعت اهتمامات ميرو في اتجاه آخر. فكان مصدر عالمه التصويري، ارتباطه بالأرض، وبعناصرها الأولية. فقد شعر بمشاركة قوية، كادت أن تكون فائقة للطبيعة، لمواقع خاصة كمناظر مالوركا المتوسطية، وقرية مونترويغ Montroig في إقليم تاراغونا Tarragona ويأتي فهم ميرو الحميمي للطبيعة من فهمه للفلاح المزارع؛ مع أنه وُلد، ونشأ في محيط برشلونة العالمي. وتتجلى في مبالغته في تصوير القدمين للكثير من الشخوص في لوحاته فهي تنقل إيمانه الراسخ بأننا نستمد القوة من الأرض التي نسير عليها؛ بالطريقة نفسها التي تتغذى بها الشجرة عبر جذورها.

هذه الطاقة الأرضية، التي أحس بها الفنان، تُضيءُ الواقع الذي نراه وتحوله، وهي ما يحاول ميرو كشفه في تنفيذه لتفاصيل لوحة المزرعة المبالغ بدقتها، والتي أنتجها عام 1921 ـ 1922، بجعل الخيال الجامح واللاوعي أمرين حقيقيين كمجالين متيسرين للفنانين.

وأتاحت السوريالية لميرو الفرصة كي يُعبر عن اهتماماته بمثل هذه الشؤون كنماذج عالمية ذاتية.



لوحة المزرعة

صورت اللوحة بالألوان الزيتية على قماش، أبعادها: 123,8 × 141,3سم. يتوسط حس الأرض الأسطوري، عند ميرو، اللوحة: فبعد أن لخص عالمه

الذاتي في هذه اللوحة، التي تصف مزرعة اشترتها أسرته في عام 1910 في مونترويغ Montroig وأخذ تكوينها ذي الشرائح الأفقية من التصوير الرومانسكي الكاتالاني Katalan – Romanespue ، ومن التصوير الساذج naive.

أما الأسلوب الصحيح المستعمل في تصوير الحيوانات، والأشياء؛ فكان مفتاح أسلوبه التصويري الذي ما لبث أن صقله بعد أن أصبح على صلة بالسوريالية.

كون شخصي

A personal Universe

بهذه الطريقة خلق ميرو، خلال العشرينات، والثلاثينات، مجموع مفردات من الرموز والعلامات غير القابلة للخطأ، والتي تمثل كلمات. وأرسى في الوقت عينه، فكرة جديدة عما أمكن للفراغ داخل اللوحة أن يُشبه. وقد قام بكل هذا بحس طبيعي دون أن يعدها هدفاً.

بينما كانت السوريالية نقطة انطلاق من ألوان الوحشيين، ومن نظام البقع التكعيبية. وفي سلسلة من الأعمال دعاها «الكوكبات» Constellation، صورها في عامي 1940 ـ 1941. صنع ميرو، بلا ريب، حيزاً تصويرياً جديداً خاصاً به، وأسكنه مع شخصياته الأصلية مثل: المرأة، والنجم، والطائر. ومع أن هذا الفراغ بدا مستمراً في تجاوز أطراف اللوحة، فلم يكن إلا جزءاً من الكون الذي تخيله الفنان؛ عالماً له طبيعته الخاصة، وتحكمه قوانينه الخاصة به.

النضج الفني

Artistic Maturity

ليس عجباً، والحرب العالمية الثانية وشيكة، وبعد أن تعززت شهرته الدولية، أن يبدأ ميرو باستعمال مقاسات أكبر من القياسات التقليدية للتصوير على الحامل. ولقيامه بذلك، خطا خطوة إلى الأمام، ووضع ذاته في الاكتشافات الأساسية مدركاً ما قد يصنعه تصوير ما بعد الحرب، على الأخص في الولايات المتحدة الأمريكية، فترك بصمته على مسار الفن المعاصر.

واستمر ميرو في البحث والتجريب، وعالم تصويره لم يتغير كثيراً، لأنه هو الذي أبدعه، ولكن حب استطلاعه للتقانات الفنية الجديدة، والمواد التابعة لها لم يكن لينتهي.

لقد مكنه شمول لغته الفنية في العمل في مواد متنوعة خارجة عن التصوير من الموزاييك إلى السيراميك؛ ومن النحت إلى السجاد. ومن العمل في مجالات أبعد من تلك التي عمل بها، نذكر منها التصميم الغرافي. هذا، ولم يؤسس ميرو مدرسة فنية بالمعنى المدرسي للكلمة؛ ولكن من الصعب أن نتصور ما عسى أن يكون عليه شكل التصوير في عصرنا لولاه.



لوحة بإطار من الـ«الفن الجديد Art Nouveau عام 1934». زيت وباستيل على قماش أبعادها 40 × 30 سم.

خوان ميرو

Joan Miro

1983-1893

مع أنه ولد في برشلونة عام 1893، إلا أنه تعلق منذ نعومة أظفاره، بقرية مالوركا Mallorca، حيث منزل والدته، وبمنطقة تاراغوتا. أولاً بـ كورنوديلا Cornodella مسقط رأس والده، وفيما بعد بقرية مونترويغ. وقرر، وهو في الثامنة عشرة، أن يكرس نفسه للتصوير Painting في بيئة هيمنت عليها آخر الاتجاهات الفنية الفرنسية التي أتيح له ملاحظتها، وكان قادراً على ذلك، في المعرض التكعيبي الذي أقيم في صالة دالماو عام 1912.

كان المعرض إضافةً إلى تأثيرات بول سيزان، وفنسنت فان غوغ، والوحشيين الأكثر وضوحاً في أعماله الأولى بين عام 1915 ـ 1918. والتي أظهر فيها ميله إلى تصوير الأشخاص، والمناظر الطبيعية المتعلقة بعالم الريف من صيف مونتريغ، وارتباطه العاطفي في ذلك العالم كان مضموناً لسلسلة من الأعمال نفذها في السنين التي تلت: الأعمال التي يُدعى أسلوبها بـ«التفصيلي detailist» لأن الاهتمام موجه إلى الوصف الدقيق للتفاصيل في معالجة المواضيع أو الأشخاص.

البحث عن لغة
The search for a language

بلغت هذه المرحلة أوجها في لوحة المزرعة لعام 1921 ـ 1922 ، والتي تبدو في الظاهر ساذجة إلا أنها متسامية تسرد الصفات الدينية لمزرعة عائلته في مونترويغ.

لقد تأثرت اللوحة كثيراً بجداريات (الفريسك) الرومانسكي التي سبق أن رآها في متحف فن كتالونيا في برشلونة.

واستقر بعد ذلك في باريس التي زارها من قبل في عام 1920. وسمح له النحات باو غرغالو، أثناء فصل الشتاء، أن يستعمل مرسمه في شارع بلومه، بالقرب من بال نوار Bal Noir، المؤسسة التي كانت ملتقى الفنانين والكتاب الذين أزمعوا على شغل مراتب السوريالية منذ عام 1924, والتي اشتملت على: ميشال لايريس Michel Leiris، وجورج ليمبور Georges Limbour، وأندريه ماسون Andre Masson، وروبرت دسنوس Robert Desnos، وأنتونين أرتود Antonin Artaud، وميرو الذي كان قد تعرَّف على هذا الوسط عبر بيكابيا Picabia الذي التقى به في برشلونة، وأصبحا صديقين لـ أندريه بروتون Andre Breton وعرض بانتظام مع السورياليين منذ عام 1925.

الكوكبة The Constellation

تعاقب مكوث ميرو في باريس حتى عام 1936؛ حيث مرَّ أحياناً في ضائقة مادية: وهي الفترات التي كان فيها في مونترويغ، ومالوركا. وبدا في معرض لوحات هذه الفترة وكأنه يُعبِّر عن معاناته الاقتصادية؛ ومن ثمَّ عن مشاعره تجاه الحرب الأهلية الإسبانية. وأكثر لوحات هذه المرحلة مأسوية لوحة «الحاصد» التي صُورت من أجل جناح الجمهورية الإسبانية في معرض باريس الدولي في عام 1937؛ وعُرضت هناك مع لوحة «غيرنيكا» Guernica لـ بيكاسو. وما لبث هذا العمل أن اختفى فيما بعد.

ذهب ميرو في عام 1940 إلى مدينة نورماندية صغيرة هي فارنجفيل Varengeville هارباً من الحرب. ووصل هناك إلى نقطة تحول في عمله بتصويره ثلاثة وعشرين تكويناً صغيراً على الورق. هذه اللوحات المصورة بالغواش تُدعى «الكوكبة Constellation»: الناتج الملهم لتأمله سماء شاطئ النورماندي الملأى بالنجوم. ففيها إشارات تصويرية صغيرة تغطي السطح المصوَّر كله. وهكذا نستطيع أن نتخيل بهذه الطريقة اللوحة كاستمرار لما وراء أطراف صفحة الورق.

في لوحات الكوكبة، لم يصف الميزة التصويرية للرمزية، بل اكتشف أيضاً مفهوماً جديداً، ألا وهو اللوحة «ككل». والذي أصبح البشير لكثير من اللوحات التجريدية ما بعد الحرب لما بعد الحرب.

وعاد ميرو إلى إسبانيا في عام 1940. وأقام معرضاً «استعادياً retrospective» كبيراً في متحف الفن الحديث في نيويورك. أما نتاج السنة التالية فكان اعترافاً دولياً به، متزامناً مع ما وصل إليه من النضج الفني الحقيقي. واستمر بعد ذلك في تعميق لغته الشخصية وصقلها. وجرب وسائط تقانات جديدة بثقة كانت تزيد من عظمته دوماً. ونما اهتمامه بالنحت في الأربعينات والخمسينات؛ فتعاون بانتظام مع جوزيب لورنس أرتيغاس Josep Liorens Artigas في السيراميك. وكُلف بأعمال في الولايات المتحدة الأمريكية مكنته من تعهد المشاريع الكبيرة. وهذه قادت بدورها إلى جداريات السيراميك، التي كانت تشغل حيزاً كبيراً من وقته، بدءاً من عام 1958؛ عندما أبدع اثنتين منهما لمبنى اليونسكو في باريس. ولقد كان

في ذات الوقت يصنع تصاميم للسجاد وللنسيج المطبوع بالتعاون مع حرفيين بارزين.

تحديات جديدة

New Challenges

بدأ الاعتراف الدولي بفنه منذ عام 1956. وحتى وفاته في عام 1983, واستمر هذا الفن بالنمو.

عاش ميرو بهدوء في بالما دي مالوركا Palma Mallorca. وهناك استطاع تحقيق حلمه بأن صار قادراً على العمل في مرسم فسيح واسع، والذي صممه له المعمار جوزيب لويس سرت في عام 1956, وفي عام 1957 افتتحت مؤسسة خوان ميرو في برشلونة. وتبعاً لرغبات الفنان، فقدْ أصبحت مركزاً للتعزيز النقّال للفن المعاصر.

وعلى الرغم من التهليل العالمي لعمله، وبحثه من أجل التحديات الفنية لم يتوقف أبداً؛ وبرهان ذلك يكمن في تصاميمه للعمل المسرحي لعام 1978 «موري إل مرما Mori el Merma» وفي آخر تمثال نصبي له: «المرأة والعصفور» والذي يقبع اليوم في حديقة سُميت باسمه في مدينته.

أما قد ذكرنا الأسباب التي أدت إلى اتخاذ ميرو لهذا النهج الحديث، وأثبتنا العوامل البيئية، والثقافية التي تداعت الواحدة تلو الأخرى لتبني هذه الشخصية الإبداعية، مع ما رافقها من سبت بتواريخ هذه الأحداث المتتالية الحبلى بالتحولات الفنية والذاتية؛ فلم يبق لنا، والحال هذه، سوى تتبع مراحل إنتاجه التي كانت رجع الصدى لما تقدم من عوامل؛ مع وصف ما جاء من لوحات كل مرحلة على حده.

■ اتصال مبكر بالطليعة

with A van – GardeEarly Contact

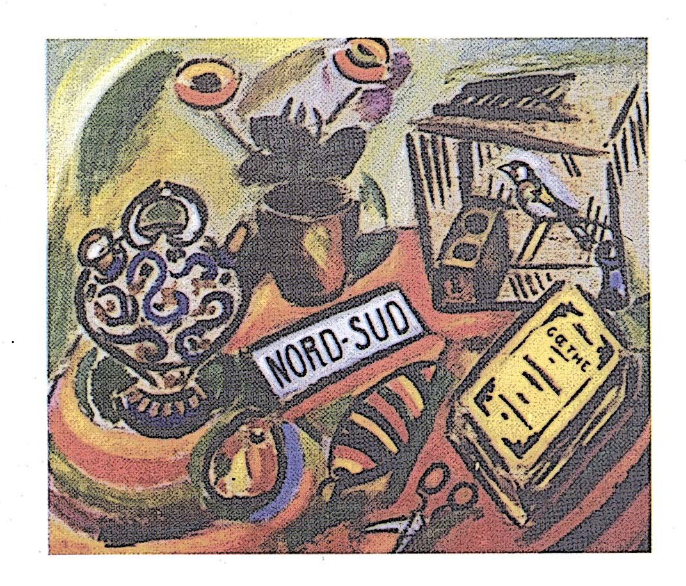
بدأ عمل ميرو تحت تأثير التصوير الفرنسي الحديث - ما بعد الانطباعية، والوحشية والتكعيبية - والتي عُرضت، أيام شبابه، في برشلونة، في صالة جوزيب دالماو Josep Dalmau. ولم ينجز في أعوامه الأولى أي تمرين أكاديمي، ولا حتى نسخاً مألوفاً للأعمال الكلاسيكية.

وبدلاً من ذلك، شرع ميرو في عمله مستفيداً من كل شيء بلغ ولعه به شأواً كبيراً. ومن بين هذه الأشياء، أساليب الطليعة «الشمال والجنوب». عنوان أخذه من مجلة فرنسية (لوحة رقم 1) وهي مثل جيد عن هذا الولع.

أما تأثير الوحشيين فقد كان ظاهراً في ضربات فرشاته السميكة، وانفجار الألوان، إلا أن بعض المساحات تذكرنا بلوحات روبير دولوني Ropert Delauny «الأقراص الشمسية».

وكان تأثير بول سيزان واضحاً في بعض المواضيع التي تؤلف تكوينات الطبيعة الصامتة. إلا أن إدخال الحروف في لوحته يعود إلى أعمال بيكاسو التكعيبية، وأعمال جورج براك، وخوان غري.

شرح لوحات هذه المرحلة



رقم (1): «شمال - جنوب» صُورت هذه اللوحة في عام 1917 بالألوان الزيتية.
أبعادها (62 × 70 سم). من مجموعة أدريان ماغت - باريس.
إن إدخال بعض الحروف إلى اللوحة، وهو بعض ما تعلمه ميرو من أعمال عند بيكاسو، وبراك.



رقم (2): سيورانا، القرية.
Ciurana the Village
صُورت اللوحة في عام 1917 بالألوان الزيتية على قماش.
أبعادها (39 × 49).
أبدع في هذه اللوحة: بإيجاد حس الحجم باللون الذي تعاد تقويته بضربات فرشاة تحمل لوناً أشد قتامة من الأول.
إن هذا الفعل يستدعي إلى الذاكرة مناظر سيزان، أو تلك التي صورها بيكاسو في العقد الأول من هذا القرن في مدينة «هورتا دي إيبرو Horta de Ebro» في بداية مغامرة التكعيبيين.

رقم (3): تصميم إعلان لمجلة «اللحظة L'instant»

صُورت اللوحة في عام 1919 بالألوان الزيتية على كرتون، أبعادها (107 × 76 سم).

كانت «اللحظة» «مجلة الطليعة»؛ نُشرت في باريس، وبرشلونة. إن تصميم الإعلان الذي لم يُطبع أبداً، هو مسح للأساليب السائدة في التصوير آنذاك.

■ المزرعة The Farm

ثمة شعاع يسري عبر عمل ميرو، ألا وهو إحساسه بأن شيئاً ما في الأرض فائقاً للطبيعة، يستمد منه نشاطه الحيوي؛ شبيه بالطريقة التي تتغذى بها الشجرة من الأرض عبر جذورها.

ومع أنه ولد في برشلونة، إلا أنه، ومنذ نعومة أظفاره، كانت تتتالى زياراته إلى مالوركا Mallorca حيث منزل والدته؛ وإلى كورنوديلاً Cornodella « في محافظة تارّاغونا Tarragona» مسقط رأس والده؛ وفيما بعد مونترويغ Montroig حيث اشترى أهله مزرعة لهم.

وتمثلت مشاعر ميرو، تجاه الأمكنة هذه، تمثيلاً قوياً في سلسلة من اللوحات التي أتمها بين 1918 ـ 1924 وكانت توصف غالباً بالتفصيلية detailist، لاحتوائها على مجموعة أوصاف دقيقة لعالم الريف الذي تولاه الفنان في لوحاته: حيث تظهر المناظر،

والمواضيع المتنوعة دائماً تحت نور شديد مدروس؛ وكأنه أضيء ببعض قدرات للأرض غامضة.

بعد عودته من رحلته الأولى إلى باريس؛ توجت هذه المرحلة التي سبقت مباشرة التأثر الحتمي decisive الذي مارسته السوريالية على عمله بدءاً من عام 1924.

شرح لوحات هذه المرحلة

رقم (4): قرية مونترويغ

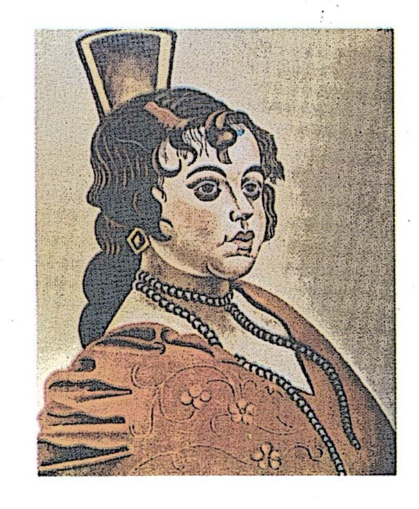
صُورت هذه اللوحة في عام 1918 . 1919, بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (73.1 × 60.7 سم). نتمكن من مشاهدة تأثير التصوير الفرنسي الحديث في اللوحة، إن في استخدام اللون، أو في معالجة الحيز؛ أما المعالجة التفصيلية للمواضيع فقد سُبق نسبتها لعالم ميرو



رقم (5): صورة شخصية لراقصة إسبانية

portait of a Spanish Dancer

صورت هذه اللوحة في عام 1921 بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (66 × 56).



تكاد تبدو لوحات صور الشخصية في هذه الفترة كأيقونات: ففيها العيون اللوزية، والأنوف المحاطة بخط محيطي حاد، وكأنها نُسخت نسخاً يكاد يكون كالأصل من لوحات القشتاليين في العصور الوسطى.

التجارب السوريالية

Surealists Experiments

عندما انتقل ميرو إلى مرسم باوغرغالو Pou Gargallo في شارع بلومه Blomet في باريس، التقى بالشعراء، والفنانين التابعين لجماعة السرياليين، والتي انبثقت من الدادائية في عام 1924, وركزت على أندريه بروتون Andre Breton.

لم يكن ميرو سوريالياً مستقيماً، ولكن الحركة، على أية حال، قد أجازت استعمال الأحلام، والدو وعي (ما دون الوعي) كمادة فنية خام. وبهذا منحته إمكان تحرير أسلوبه في التصوير، بأن سمحت له، وبحرية، أن يربط ما هو أرضي بالعناصر السحرية المُشاهدة في زمن اهتمامه بالتفاصيل «الحقل المحروث»، والتي هي نسخة مبسطة عن لوحة «المزرعة»، ولوحة «الصياد»، و«منظر من قشتالة». وهي نماذج جيدة لهذا التغيير؛ والذي كاد يصل إلى كامل تطوره في لوحة «كارنيفال هارلوكان».

إن عالم الخيال، وماتحت الشعور Subconscious كانا، بالنسبة لميرو، أكثر من غاية في حدٍّ ذاتها: حيث فقد، في لوحاته طريقة إعطاء شكل لخبراته الحية، وذكرياته.

شرح لوحات هذه المرحلة

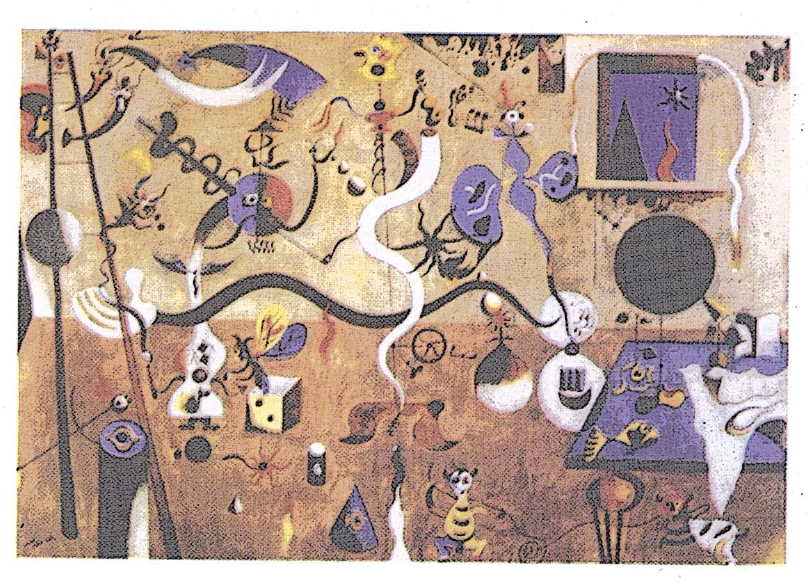


رقم (6): رأس مدخن

Head of a Smoker

صورت هذه اللوحة في عام 1925 بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (64 × 49 سم).

كانت خلفيات الأزرق الفاتح شائعة في لوحات هذه المرحلة. كما نستطيع أن نرى تأثير السورياليين في مفهوم الشكل.



رقم (7): كرنيفال هارليكان

Harlequin's Carnival

صورت هذه اللوحة في عامي 1924 - 1925, بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (66 × 93) كانت واحدة من أكثر اللوحات جاذبية عندما عُرضت في أول معرض سوريالي في عام 1925, في صالة بيير في باريس. وكان هذا العمل أول أعمال ميرو التي شاركت في الأسلوب الجمالي الجديد.



رقم (8): الحقل المحروث

The Tilled Field

صُورت اللوحة في عامي 1923 - 1924، بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (66 × 92.7 سم) إن البيت، والشجرة، وبعض الأشكال، قد أتت مباشرة من «لوحة المزرعة».
إلا أن العناصر السوريالية كالعين، والأذن بالقرب من الشجرة فقد أضيفت.

شخصيات

Personage

ما إن استوعب ميرو مسارات تقدم السورياليين حتى ابتكر أيقونته الذاتية، مهتماً اهتماماً خاصاً بالشكل الإنساني.

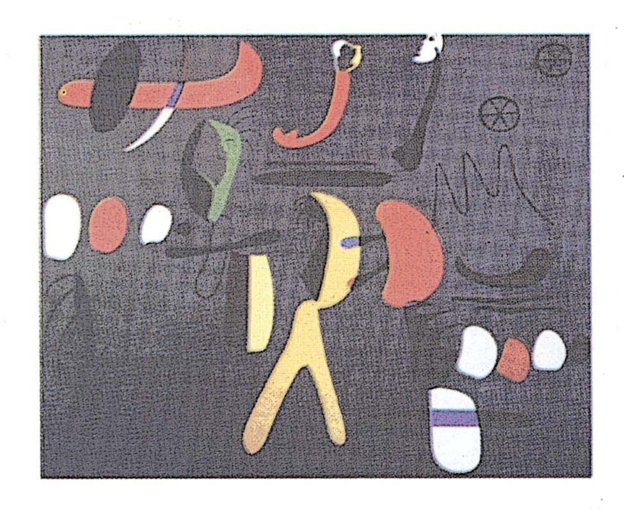
فقد أنتج من عام 1929 إلى عام 1938 سلسلة من الأعمال التي تميزت بضربات فرشاة حرة، وواثقة؛ أعاد فيها بناء العالم بألوان مسطحة، وأشكال بسيطة.

وقد أوحى له التلصيق Collage، أشكالاً جديدة تمكن من نقلها إلى اللوحة القماشية كما في اللوحة رقم (9).

وكانت الخلفيات، في هذه المرحلة، قاتمة. ولعل في هذا إشارة إلى القلق الروحي الذي سببه اقتراب الحرب.

وتنتمي «لوحة على المازونيت» (لوحة رقم 11) إلى سلسلة من لوحات الغضب، والعنف التي تُلمع إلى الحرب الأهلية الإسبانية، و«رجل وامرأة أمام كومة من الدِّمن» (لوحة رقم 10). «امرأة وكلب أمام القمر» (لوحة رقم 12) هي بعض الأعمال التي تشكل خلفياتها الداكنة ميزة هذه المرحلة الجديرة بالملاحظة.

شرح لوحات هذه المرحلة



رقم (9): لوحة مؤسسة بالكولاج (فن التلصيق).

صُورت هذه اللوحة في عام 1933 بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (130.4 × 162.5 سم) كما يشير هذا العنوان، فقد بنى ميرو هذه اللوحة على كولاج مُهيأ. وساعده هذا الفن على البت في كيف يوضّع الأشكال على سطح الصورة.

رقم (10): رجل وامرأة أمام كومة من الدِّمن.

صُورت هذه اللوحة في عام 1935 بالألوان الزيتية على النحاس، أبعادها (23.2 × 32 سم).

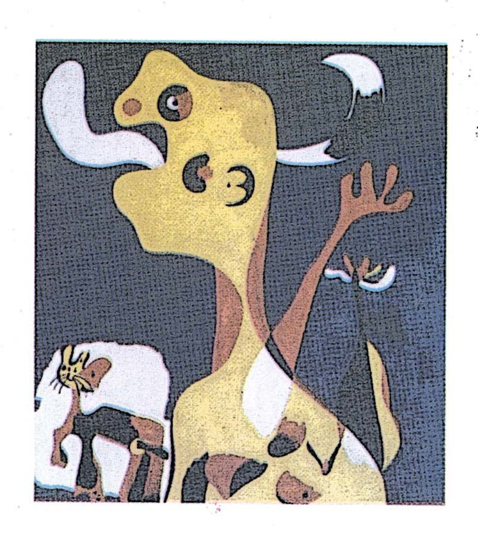
إن تحويرات الشخوص والتوتر، ودرجة اللون المشرب بالألم في التكوينات تُغاير الرهافة، والاجتهاد في التنفيذ، وهذا التناقض هو ميزة لكثير من لوحات هذا الزمن الحرج الذي كان فيه ميرو يطوِّر لغته.



رقم (11): التصوير على المازونيت

صُورت هذه اللوحة في عام 1936 بالزيت، والقطران، والكازئين (الجبنين)، والرمل على المازونيت. أبعادها (78.3 × 107.7 سم).

هذه واحدة من سلسلة تتألف من سبع وعشرين لوحة نُفذت مغامرةً على المازونيت. إنها تنذر بالحرب الأهلية الإسبانية دون أن تصفها وصفاً حقيقياً.



رقم (12): امرأة وكلب أمام القمر

صُورت هذه اللوحة في عام 1936 بألوان الفواش على الورق. أبعادها (43.2 × 45.7).

لهذه اللوحة صلة بواحدة من الأشكال النسائية في لوحة غيرنيكا Guernica لـ بيكاسو. والتي رُسمت بعد مرور عام على هذه اللوحة. فكلتا اللوحتين تعبران عن عذاب ضحايا الحرب، وقد تكررت ذات المعالجة المأسوية للشخص في الملصق الذي صممه ميرو، والذي يحمل العنوان «ساعدوا إسبانيا»؛ وفي الحاصد، «اللوحة التي فُقدت خلال الحرب»، والتي كانت معروضة مع غيرنيكا في الجناح الإسباني عام 1937 في معرض باريس الدولي.

الكوكبات

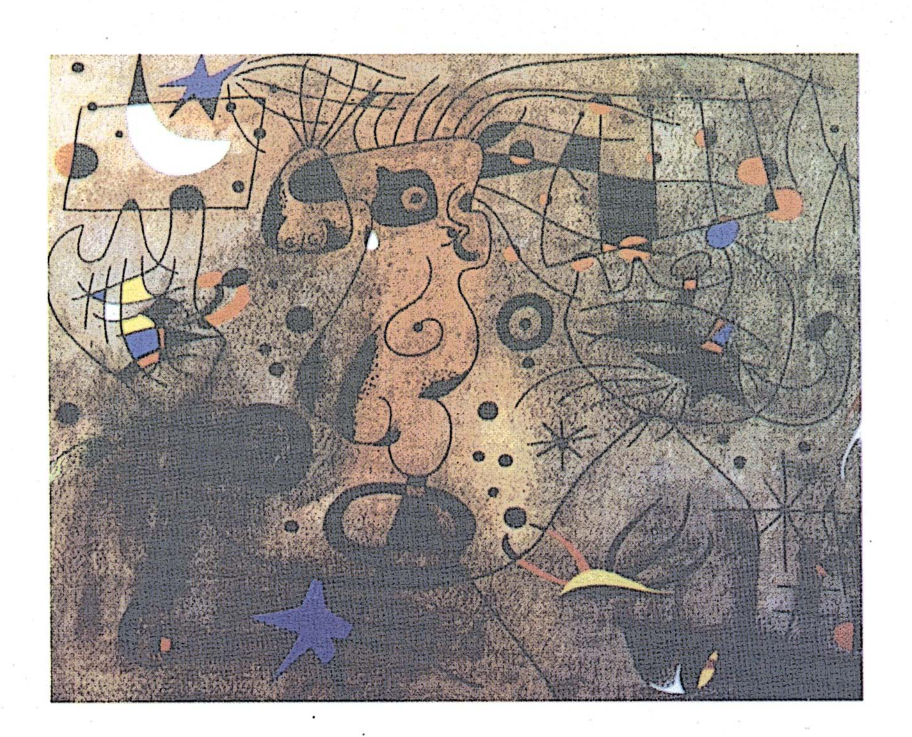
Constellations

لقد استقر ميرو مع أسرته في مدينة فارنجفيل Varengeville الصغيرة على شاطئ النورماندي في عام 1939, وبقي هناك حتى قدوم الجيش الألماني الذي كان سبباً لقراره بالرجوع إلى إسبانيا في السنة التي تلت.

وثمة مجموعات من الأعمال الصغيرة على الورق صُورت في عامي 1940 ـ 1941, عُرفت بالكوكبات، والتي استحوذت على أمرين: رغبته في الهروب من الواقع العدائي، واستجابته إلى منظر، ونور النورماندي المختلف كثيراً عن بيئته المتوسطية المألوفة.

السماء والنجوم هي الأفكار المهيمنة على هذه المجموعات. وكتلة متشابكة من الخطوط و«كتابة صورية ideograms» توحي بالطيور، ورموز مجازية، نجوم وحيوانات بعثت الحيوية في سطح منسوج (سطح ذو ملمس). فالتصوير الخيالي للسموات، قاد المصور إلى مد الحس بالحيز التصويري. وعلى الرغم من صغر هذه الأعمال، فإنها تواقة إلى ترتيب نظام اللوحات الكبيرة؛ وكثير من الأعمال الأصغر، بعد عام 1941.

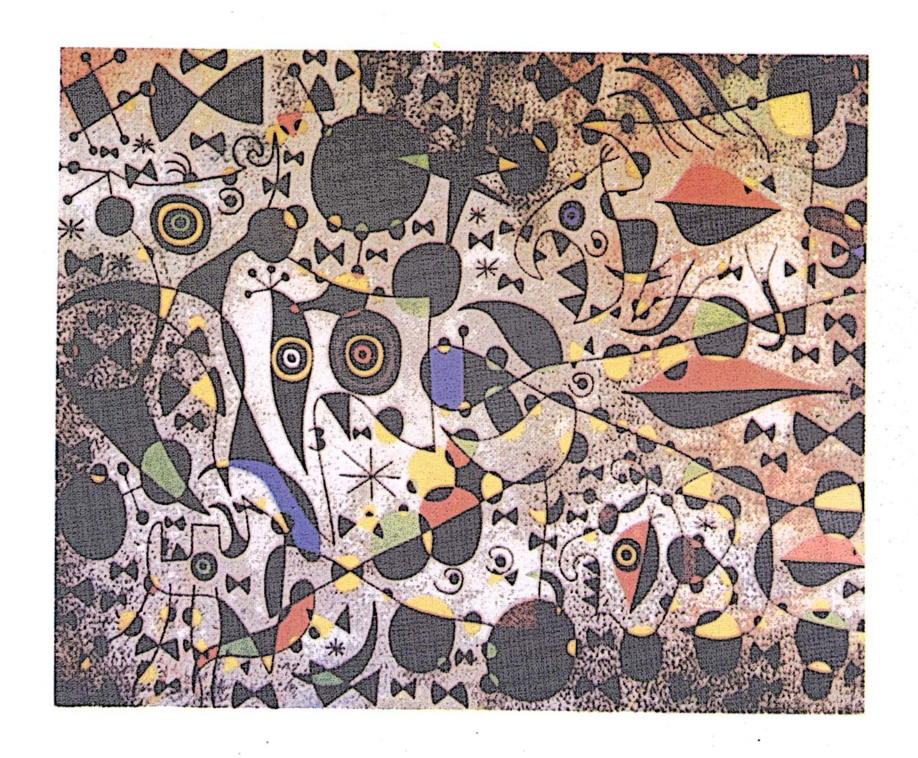
شرح لوحات هذه المرحلة



رقم (13): المرأة ذات الإبط الأشقر تسرح شعرها تحت ضوء النجوم.

صورت هذه اللوحة في عام 1940. هذه إحدى الكوكبيات التي صورها ميرو عندما كان في فارنجفيل.

واستمر في النزوع إلى تكثيف الأفكار الرئيسة في المركز محرراً الأطراف. والشكل المركزي يحقق وضوح التكوين. أما السماء فهي خلفية تخطيطية تربط الشخص بالخلفية.



رقم (14): نسوة أحطن بتحليق عصفور صوِّرت اللوحة في عام 1941.
النجوم الممثلة بمثلثين وضعا طرفاً لطرف. والأوضاع المتتالية للعصفور تحيط بالنسوة، وتمتد إلى أطراف اللوحة، حائكة نسيجاً من الخطوط والأشكال التي تنظم السطح الكلي للصورة.

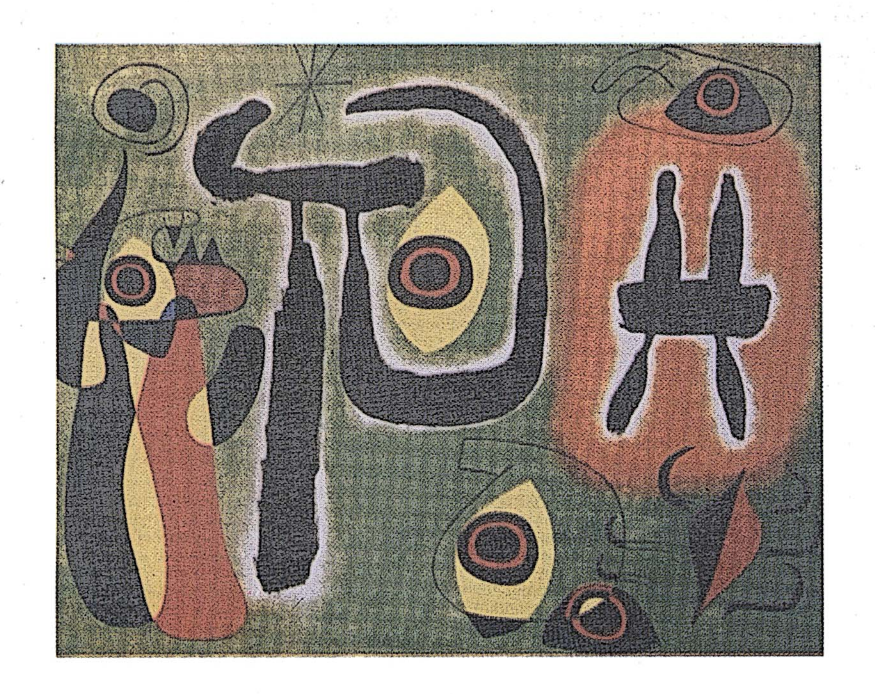
لغة ذاتية

A language of Own

بعد عودته إلى إسبانيا، أغلق ميرو الباب على الفترة المضطربة مابين الخرب الأهلية الإسبانية والحرب العالمية الثانية، التي لازالت مستمرة. وقد بدأ عمله الدولي يتكشف في معرضه في نيويورك عام 1941. فقد جلب له الشهرة إلى الولايات في اللحظة التي نضجت فيها هذه اللغة وتحولت إلى لغة فريدة خاصة به؛ بعد أن كانت آخذة بالتشكل منذ العشرينات، ففي الكوكبيات، جعل اللوحة كلها سطحاً واحداً دامجاً الشخص بالخلفية.

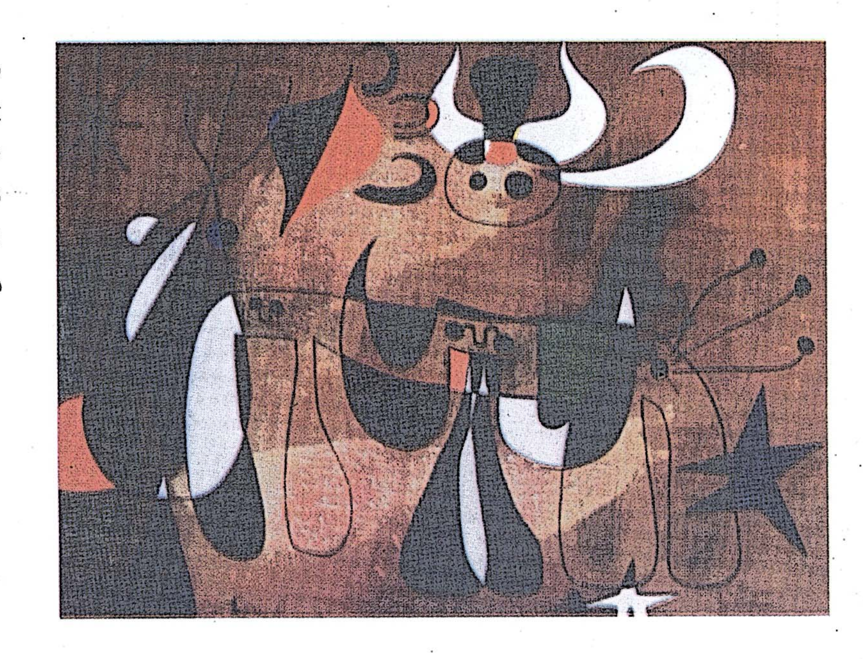
أما مفردات رموز ميرو المغرقة في الشخصية، فقد اكتملت عام 1945. فلوحاته في هذه المرحلة جديرة بالذكر، على نحو استثنائي لمعالجتها الخلفية: إذ يتخلل لون الخلفية نسيج السطح الذي صور عليه، محولاً حقل اللون نفسه إلى بنية تصويرية.

شرح لوحات هذه المرحلة



رقم (15): الشمس الحمراء تقضم العنكبوت. The Red Sun Gnawsat the Spider

صُورت هذه اللوحة في عام 1948. إن الخلفية المؤلفة من لون واحد حسن التعديل ومحتويات مفردات ميرو، العيون، والنجوم، والشخصيات، هيمنت على هذه اللوحة التي أنجزت عند عودته الأولى من الولايات المتحدة الأمريكية.



رقم (16): شخصيات في الليل

Personages in the Night

صورت هذه اللوحة في عام 1950. تظهر براعة ميرو في اللون، وملمس السطح الواضح في الخلفية التي اندمج فيها.

صفاء أسلوبه
Purifying His Style

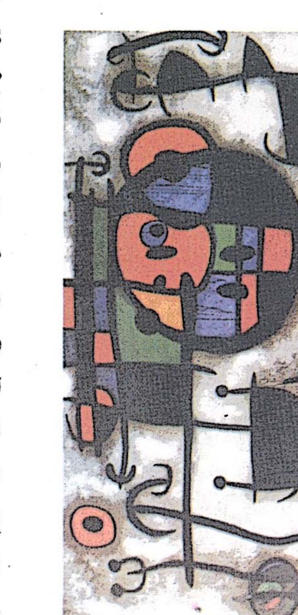
منذ عام 1961، وبعد رحلات ثلاث إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وإقامة معرضين في صالة مايت Gallery Maeght في باريس، في صالة بيير ماتيس في نيويورك، بدأ بالمزيد من تنقية، اكتشافاته الأقدم وتعميقها.

وأعلنت هذا التطور لوحته: الأزرق II، والأزرق III.

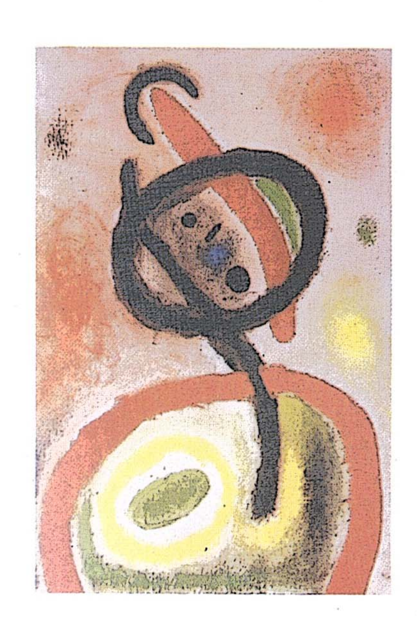
إنهما تعكسان، بعد كل ما تقدم، الثقة العالية التي حققها الفنان في تكوين، لوحاته وتلوينها بأسلوبه الواضح، لقد كان ميرو يلعب بالرموز التي تصف حركة المواضيع في أسلوب فريد.

شرح لوحات هذه المرحلة

رقم (17): درس سكونغ Skung Lesson صُورت هذه اللوحة عام 1966.



رقم (18): امـرأة Woman III، صُورت هذه اللوحة في عام 1965. لم يفشل ميرو في أن يؤكد مهنته كمصور. ولغة هذه اللوحة شبيهة بسابقاتها. ولكن ضربات الفرشاة الواثقة في «امرأة III»، ودرجات اللون اللطيفة، ودرجات اللون الأبيض المشرق في دروس سكونغ، يميط اللثام عن غناه المتنامي كفنان أصبح معلماً بارعاً في حرفته وفي عالم التصوير.



رقم (19): امرأة وطيور
Woman and Birds
صُورت هذه اللوحة في عام 1967 حيث دأب المصور سعياً من أجل أن يبلغ بتقنيته إلى النسيج المركب. فكان اهتمامه مستديماً بغية تحقيق بنى مركبة طيلة فترة ممارسته لمهنته؛ والتي تظهر بوضوح تقنية الورق المبتل، والمجعد، الذي سبق أن استخدمه في لوحات الكوكبات، ملمس سطح اللوحة؛ الذي اكتشفه حين كان فتى يتلقى الدروس من معلمه فرانسيسك غالي، إذ كان غالي يطلب إليه أن يرسم المواضيع التي لم يرها. بل تعرّف إليها باللمس وهو معصوب العينين.



■ شموس، وكواكب، وطيور

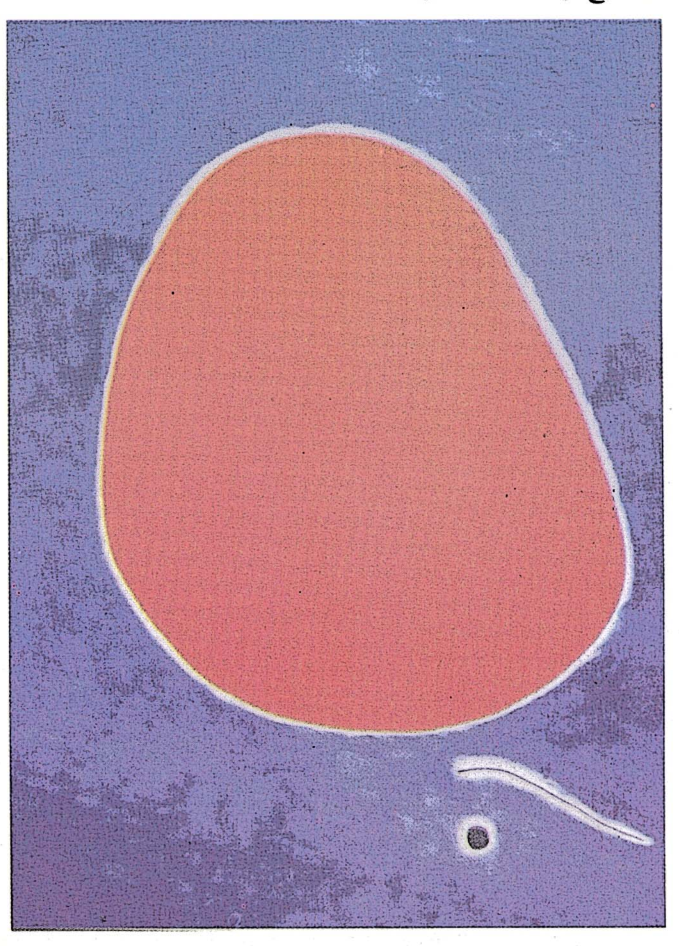
Suns, Planets, Birds

أبدع ميرو، في منتصف الستينات سلسلة من اللوحات التي اختزل فيها مخزون وسائل تعبيره إلى الحد الأدنى.

لقد غمر الفنان نفسه في أعماق وعيه الذاتي؛ إذ يقول: «هربت إلى المطلق... أردت من بقعي اللونية أن تكون مفتوحة على إيماءات الفراغ المغناطيسية. لقد كنت مهتماً في الفراغ وهو في الخلاء التام».

لقد تدلّت تلك البقع في مجالات طليقة من اللون الكثيف، والحيوي، والنيّر كأقراص شمسية. وفيض محلّق من قوافل الطيور، أو الأثر الدقيق لنجمة. لقد كانت جميعاً ضرورية لتنقل ابتهاجه الداخلي إلى اللوحة.

شرح لوحات هذه المرحلة

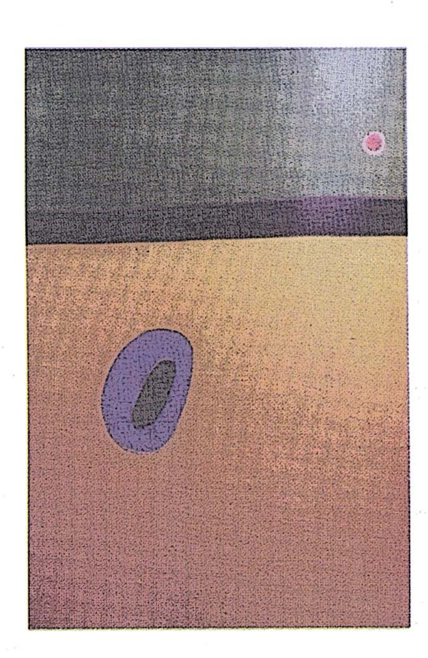


رقم (21): جناح قبرة مطوق بهالة من الأزرق الذهبي.

يصل قلب الخشخاش المقيل فوق الحقول، مُزيناً بالألماس. ويذكّر الخط الأسود بخط الأفق في اللوحات التي سبقت هذه؛ ولكنه الآن ضرب من الخيال فقط حلّ محل الجزء الواقعي منها.

رقم (20): طيران اليعسوب أمام الشمس

صُورت هذه اللوحة في عام 1968. خط واحد كافٍ ليمثل طيران اليعسوب. يكاد لا يُدرك أمام ضخامة الشمس. ولكنه مهم كالشمس نفسها في عيني الفنان.



السنوات الأخيرة

Final Years

تميزت سنوات ميرو الأخيرة بالاستعمال الوافر للون السود وبأسلوب حر في نشر اللون على اللوحة والذي نتج عنه الكثير من التنقيط الحر والرشرشة. وأصبحت المعارض التي تضم أعماله في السبعينات تزداد باطراد.

وكان مكرماً في كافة أنحاء العالم. وتبقى البداهة في فضلى أعماله اليوم، في المكانة التي لا تُضاهى. فالأفكار الرئيسة التي تابعها ـ الأرض، والسماء، والشخصية الإنسانية، قد تحولت بالوسائل التي استعملها ليعبِّر عن هذه الأفكار، هي بساطة التكوين، وضربات فرشاة واثقة، ولاسيما بالألوان الأساسية، والذي أسس بها أحد أهم بُنى العمل الفني في القرن العشرين.

شرح لوحات هذه المرحلة

رقم (23): القناع Mask

أنتج هذا العمل في عام 1978, وهو طباعة حجرية ملونة أبعاده (56 × 76 سم).

تشارك أعمال ميرو الغرافية، كالعمل المطبوع على الحجر، سائر لوحاته، نفس اللغة الفنية.





رقم (22): امرأة وعصفور في الليل

صُورت هذه اللوحة بالألوان الزيتية على قماش. أبعادها (106 × 73 سم) في عام 1968.

يبدو ميرو في أعماله الأخيرة، أنه يعيد كامل عملية تعليمه بالكشف عن العنف البدائي لضربات الريشة الخطي الذي استعمله في لوحاته في فترة الحرب. وتفضيله للخطوط القوية التي تشاهد على شكل خطوط سوداء سميكة تشغل خلفياته البيضاء المسطحة، أو على سطوح مشرشرة بالطلاء.

التقانات الأخرى Other Media

مع أن ميرو أبدع لغته البصرية، ضمن مجال التصوير، ورسم صورة شخصية له كفنان لم يكتمل حتى يجتاز امتحان عمله في المجالات الفنية القريبة: كالنحت، والخزف، والسجاد.

على أن الحقيقة تقول بأننا نستطيع أن نجد أمثلة سابقة من أعماله في هذه التقانات. ولقد بدأ بتكريس جهده للعمل في هذه التقانات بعد عام 1940،وغدت مفرداته الذاتية بعد ذلك التاريخ وطيدة وراسخة تسمح بالعمل في تطبيقات أخرى، وبتغيير أسلوب الإبقاء على تقانات التصوير. وتعاون في بداية عام 1944 مع الخزاف جوزيف لورنز آرتيغاس Joseph Lorens Artigas الذي التقى به في عام 1915، في تقديم كل من القطع الصغيرة، والجداريات الزخرفية الكبيرة.

وقد اكتشف ميرو، في هذه الأعمال، إمكانيات هذا الوسيط الجديد، مع نزوع إلى فكر تجريبي أنعم بالحياة على جميع أعماله. ويُقال الكلام عينه على نحته، فقد اهتم باكتشافه للحجوم، والفراغات، وفي إمكانية تضمين المواضيع اليومية في عالمه الفني، تبعاً للتقليد الدادائي والسوريالي.

وتابع هذه الاهتمامات بحماس شبابي دائم. وكان هدفه في ذلك توسيع آفاق فنه، دون الخضوع للإغراءات السهلة بالخلود وإلى أمجاده التي فاز بها كمصور.

شرح لوحات هذه المرحلة



رقم (24): البومة الصغيرة

The little

أنتج هذا العمل، وهو من الخزف، في عام 1954. أبعاده (19 × 17 سم).

أعاد ميرو الاكتشاف مع جوزيف لورنز آرتيغاس، من خلال القطع الصغيرة ذات المواد المختلفة، والإمكانات التقانية التي يجب أن يقدمها الخزف. فالصور، والبنى، استحضرت عالم الأصنام، والفخار المتوسطي لما قبل تاريخي الذي يرتبط بعروة وثقى بالثقافة التي أبقى عليها ميرو عبر عمله الفني.



رقم (25): سجادة كبيرة

Layge Tapestry

لقد صنعت هذه السجادة في عام 1974, وأبعادها (6 × 11م)، لردهة ناطحة السحاب في نيويورك. وقد صنع ميرو نموذجاً مصغراً، ونفذ الألوان والنسيج الحرفي: جوزيف رويو Joseph Royo ، المتعاون مع ميرو في هذا النوع من العمل.

❖ ❖ ❖

فعل الحداثة في التشكيل

عبد الكريم فرج *

ترتبط مسألة الحداثة بموضوع التطور وتبدو كأنها العامل الأهم فيه، وذلك لما تحمله من إمكانات في إحداث التغيّرات والتبدلات.

كثُرت التفسيرات والتعاريف التي تحاول الإحاطة بمدلولات الحداثة وكانت في معظمها تنطلق من مفاهيم متقاربة على تعددها وتنوعها.

كان يُقصد بالحداثة في القرن السادس عشر ما يتم ابتكاره في اللحظة الآنية (على أساس أنه الجديد) والمتحمسون لأفكار التحوّل حينذاك أرادوا في الحداثة حالة من التغيير (ربما إلى الأفضل)، ومع استمرار الهواجس حول الحداثة، أصبحت تعني ما هو مرادف لمعنى التحسين أو العصرنة، وما أن بلغنا القرن التاسع عشر حتى أصبح تعبير الحداثة يدلُّ على ما هو مرغوب وتقدمي إلى حد بعيد، وبهذا الاتجاه كتب (روسكين Ruskin) كتابه (الرسامون المحدثون) عام 1846, وعُدَّ (تورنير Turner) نموذج الرسام الحديث عندما كشف عن تلك السمة الحديثة (الصدق مع الطبيعة) وكان كذلك (إدوارد مانيه E.Manet) من المحدثين عندما رسم لوحتيه (الغداء على العشب) و (أولمبيا) عام 1863 وذلك لأن (بودلير Baudlair) أشاد بجرأته في اتباع أسلوب جديد في الرسم أكثر صدقاً وواقعية من الأساليب العتيقة التي تعبّر عن موقف الأرستقراطية الزائف.

أخذ معنى الحداثة يتغيّر، ولفترة من الزمن تعارفوا عليه على أنه يدلُّ على المعاصر الذي يكون (الماضي) مناقضاً له، من حيث أن المعاصر هو الحاضر، وفي عام 1950 تمَّ استرجاع معنى الحداثة كعنوان لحركة ثقافية شاملة وصار المقصود بها الإشارة إلى الفترة بين (1890 ـ 1950) ومازال مفهومها يعني عالماً يبلغ عمره قرناً من التبدلات والتغيّرات.

مما تقدم يظهر لنا أنَّ الحداثة من الناحية النظريّة تدلُّ على ذلك الشكل الذي يتبدل بحالات جديدة متحولاً نحو (الجوهر) وهو يسعى للتعبير المتفاني عن مادته الخاصة، ويشمل ذلك بالطبع إبداعات الفنانين والشعراء والكتاب الذين يقودهم التجديد والتجريب إلى فكرٍ أكثر تطرفاً، وأكثر (راديكالية) في كل نواحي الاكتشاف والتعبير والاستنباط، وبهذا المعنى تتصل الحداثة بالنتائج الجديدة والمبتكرة المغايرة لكل ما هو سائد وبالإبداع غير المحدود الذي تنتجه (الطليعة) في مناخ (إيديولوجي) وثقافي جديد، وتصبح على

* حفّار و أستاذ في كلية الفنون الجميلة في دمشق.

يقول (كينز Keynez):

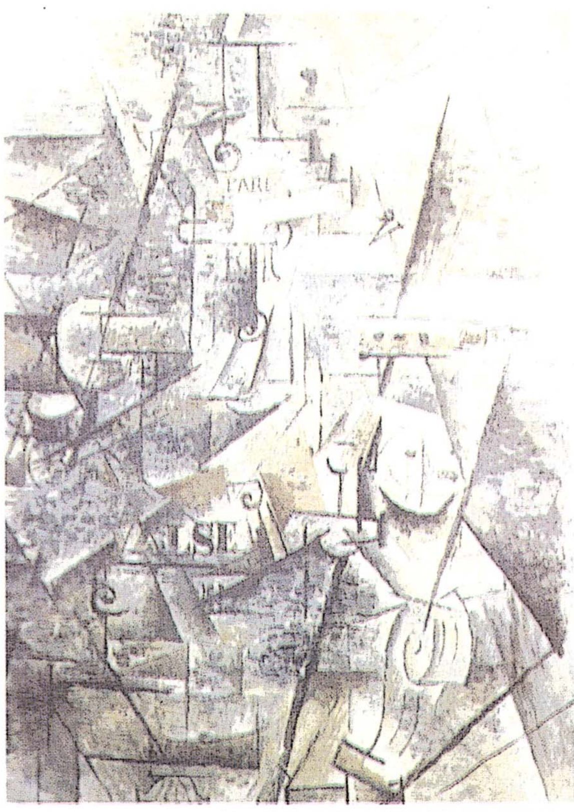
«إنَّ عملاً جديداً سيتدفق بغزارة من أماكن غير متوقعة، وفي أشكال غير مرتقبة، حين تتاح الفرصة الشاملة للاتصال بالفنون التقليدية والمعاصرة في أكثر صورها نبلاً وسموّاً».

وفي هذا القول تأكيد على حوار القديم والجديد في فعل الحداثة حيث يتولد الفن الجديد، عندما تتاح الفرصة الكاملة للاتصال بين الفنون الحقيقية التقليدية والمعاصرة ومع تجاذب الصلات بينهما، تتدفق الأعمال الجديدة، وتتوالد الحداثة الواعية وهي تحمل أشكالاً تعبّر عن حقبة الانتقال من الشكل إلى الجوهر (من الشكلية إلى الجوهرية) في تداعيات حداثية مغايرة للأشكال المتزمتة.

كانت المدرسة التأثيرية[1] هي مقدمة الفن الحديث، وقد نشأت في نهاية القرن التاسع عشر في باريس، وانتقلت تأثيراتها في أوقات لاحقة إلى كل أنحاء أوروبا وتبعتها مدارس أخرى متعددة كالتكعيبيّة والدادائية والسريالية وغيرها من الاتجاهات وفي واقع الحال كانت جميع هذه الاتجاهات تبحث عن ابتكارات أبعد من الواقع[2]؛ تبحث عن تعبيرات متخيّلة وغير ملموسة، وانتقل الفن نتيجة لذلك من حالة الجمال (الفن الجميل) إلى حالة التشكيل والتي أطلق عليها البعض (الفن التشكيلي) وبهذا الانتقال امتلك الفن صياغات جمالية خاصة، فهذا الفنان (دو شامب M. Duchamp) 1887 - 1988 يعبّر عن الحداثة بابتكاره التوليفي المعروف باستخدام أشكال سابقة التجهيز (Redy made) بدلاً من اللوحة ذات الحامل.

تغيَّرت أذواق الناس في أوروبا مع الثورة العلميّة الشاملة ومع التقدم التقني الذي حصل في أوروبا منذ مطلع القرن العشرين، ودخل الفنان التشكيلي في عمق المعركة، وأصبح التعامل مع (التكنولوجيا) من ضمن الأنظمة الفكريّة والعملية المتعارف عليها في المجتمع الأوروبي، مما أدى إلى إبعاد الفنان عن الطبيعة، والمجتمع وجفف مآقيه الإنسانية.

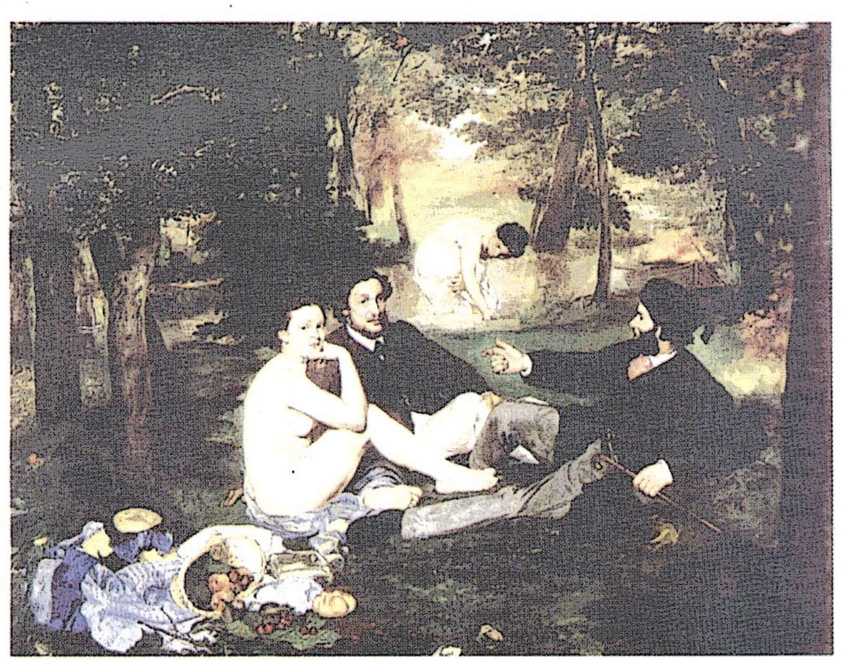
فهذا الفنان (فرناند ليجيه 1881 - 1955 F. Leger)



Georges Braque - Clarinet and bottle of Rum - 1911

هذا الأساس (الراديكالية) والطليعية أفعال تحديث تدلُّ على حالات من التكوّن الثقافي يتصل بحركة الجماعات الإنسانية وطموحاتها التقدميّة التواقة للانعتاق من الجمود والتحجّر واللامبالاة.

ومنذ بداية القرن العشرين أخذ فعل التحديث يدفع بعطاءاته بكل جرأة خارج الحدود المتعارف عليها، ابتدأ بصورة أنشطة للجماعات المتحفّزة للانبعاث أو التقدّم وشكّل بوسائله القائمة على التجريب إقلاقاً حقيقياً للثقافات البرجوازيّة المستقرّة، وبالطبع كان التحديث متأثّراً بأجواء التطورات الاقتصادية والسياسية والتقنيّة والاجتماعيّة التي عرفها العصر والتي استنهضت في أكثر من حالة أساليب وأفكار من ثقافات



Edouard Manet - Dejeuner sur l'hebe - 1862/3

شاهد أعماله (القطارات والمراكب) التي يرى أنها تفتقد إلى الحرارة في الرسم وإلى الحس الخيالي، ولم ينجُ من هذه الانتقادات الفنان (دولاكروا 1798 ـ 1863 Delacroix) حيث اتهمه المجددون أيضاً أنه لا يميل إلى الحداثة مع أنه من طلائع الرومانتيكية Romantic)[4] التي تحمل روح الحركة وانفعالاتها، إلاّ أنهم نظروا إلى فنّه أنه لا زال متصلاً بذوق الفن الأرستقراطي.

تنوّعت مناهج الحداثة ومقاصدها وطموحاتها بسبب حرّية الممارسة في تقنياتها وأساليبها وأشاعت قلقاً أقضَّ مضاجع الفنانين، حيث لجأ البعض إلى الإمعان في التخيلات ليحققوا أي شكل من أشكال الخروج عن الواقع والمألوف، فجاؤوا بخيال غريب يعتمد على الاستغراق في الذات الداخلية كالسرياليين والدادائيين، في حين لجأ آخرون إلى فكرة الاستشراق وجعلوا من اتجاههم هذا نظريّة تمدُّ الفن التشكيلي بآفاق روحيّة وأسرار وجدانيّة. وبشكل عام كانت سمة الحداثة هي الخروج بالقيم الجماليّة عن كل شيء تقليدي، حتى وصل ذلك إلى حد التمرّد، عندما نفّذ الفنان (كاندينسكي 1866 ـ J, Kandinski 1944) أول لوحة تجريدية[5] عام 1910، وعندما نفّذ (دوشامب) عام 1917 هيكله المصنّع ـ المسبق التحضير ـ من قطع سيراميكية سمّاها مجازياً (النافورة Fauntain) ويتنامى هذا الاتجاه، حيث أنَّ الرفض للواقع المألوف بلغ حدَّ الجنون والعبث اللامحدود وصفه (رونيه هويغ) بقوله: «بعد الآن لن يكون للواقع أيّة ميزة، ولسوف ينقطع عن أن يكون حريزاً، فها هو يتزعزع على يد الوحشيين Fauvism)[6]».

وفي حقيقة الأمر كان كل شيء يتجه نحو التمرّد، الفن يسير نحو الحريّة المطلقة في وسائل تعبيره وأشكاله، وفي سيره هذا يخطو خطوات بعيدة عن ذوق الجمهور العادي، فتحرر من الأخلاق والدين واتجه بوضوح نحو الفعل الإبداعي (Creation) ولكنه فقد المجتمع بأكمله ثمناً لذلك.

لم يقبل المجتمع لوحة (المستحمّات) للفنان (كوربييه 1819 ـ 1877 Corbet)، ولا لوحة (أولمبيا) للفنان (مانيه) ولا حتى ديوان (أزاهير الشر) لـ (بودلير 1821 ـ 1867 Baudlair)، لكن الفن شقَّ طريقه نحو الحريّة غير عابئ بما

4- انظر الهوامش

5- انظر الهوامش

6- انظر الهوامش

يجري في المجتمع، رغم أنَّ ذلك قاده في النهاية إلى العبث والتطرّف والابتعاد في كثير من الأحيان عن المقاييس العلميّة، فقد اعترف الفنان (دوبوفيه 1901 ـ 1985 J-Dubuffet) المعروف بأنه الفنان العبثي، عندما عبّر عن هذه العبثية بالقول: «إننا نعني بالفن الخام الإنتاج المنفّذ من قبل أشخاص مجردين من أيّة ثقافة».

جاءت مدارس الفن التشكيلي بأفكار جديدة، وكل مدرسة كانت تستحدث في القرن العشرين فكرة أو مبدأ يختلف عن الذي سبق، وتعلّق عدد كبير من الفنانين بهذه المدارس ليثبتوا شرعيتهم ضمن اتجاهات العصر المتسارعة، ومع ذلك بقي القلق بادياً على أعمال عدد من هؤلاء الفنانين، وظهرت هواجسهم تجاه فرضيات المادّة، فاتجه عدد منهم للبحث عن روحية الأشكال وفي مقدمة هؤلاء الفنان (موندريان 1872ـ P.Mondrian 1944) الذي اتجه لمعالجة قضايا الفراغ والعدميّة واللاشيئية بألوانٍ بيضاء.

وفي خضم هذه الأجواء البحثيّة والمأساويّة أحياناً والتي يسودها عدم الاستقرار، أخذت تلوح في الأفق محاولات استنهاض الفرح في الفن التشكيلي وقد تمثّل ذلك في الاتجاهين التاليين:

الاتجاه الأول: أدار الظهر نهائياً إلى ثقافة الغرب، واتجه كلياً نحو حضارة الشرق ومفاهيم الشعوب الشرقيّة. يقول (دوجاردان): «إن تفاؤلي لا يسمح لي أن أتوقع أشياء كثيرة من حضارتنا، ولكن إذا أمكن للثقة أن تمتد فإنني لا أستطيع أن أتصوّر ذلك إلاّ من خلال الريح التي ستهبُّ علينا من الشرق». وتسجّل الفترة الزمنيّة بين (1840ـ 1880) ما يشبه الزحف المعلن باتجاه ثقافة الشرق والترحال إلى بلاد الشرق بين أوساط الفنانين على وجه الخصوص، فما من مصوّر شهير آنذاك إلاّ وكان مستشرقاً، ومن نتائج هذا الاتجاه أن أصبح الفن الياباني مرجعاً خصباً للانطباعيين، وتزوّد الوحشيون بالألوان الصريحة من بلاد الشرق، خصوصاً من البلاد العربيّة التي زاروها وأقاموا فيها لبعض الوقت، وانطلقت تيارات أخرى نحو بلدان متنوعة في سماتها الحضاريّة والأسطوريّة كالبلدان الإفريقية التي تزود من حضارتها (التكعيبيون Cubism وكذلك (بيكاسو Picasso) حيث شكّلت التقاليد الإفريقيّة والأقنعة وجهاً جديداً في فنون الحداثة التشكيلية، والتي اندفعت عبر طاقتها الإبداعية نحو انتهاج ثقافة معمّقة تعود في مرجعيتها إلى ثقافة الماضي البعيد.

الاتجاه الثاني: وهو الاتجاه الذي مجّد الغريزة وفيها ينطلق



Claude Monet - Waterlily Pond - 1899



Pablo Picasso - Weeping Woman - 1937



Henry Rousseau - The Monkeys - 1906

الفن من المرحلة الدنيا البعيدة عن الثقافة الوضعيّة، يقول هربرت ريد: «في ميدان الفن.. بعض أشكاله الهامة ستكون ممكنة فقط عند المرحلة الدنيا من تطوره». وهذا الاتجاه هو الذي يمكن توصيفه بالنابيف (Naif) أو الفن البدائي.

وفي كل الأحوال سواء كان الاتجاه نحو حضارات الشرق، أو الحضارة الإفريقية، أو نحو فن النابيف، فكل واحد من هذه الاتجاهات ساهم في تحرير الفن من محدودية المكان أو الزمان، ومن السعي نحو المطابقة مع أشكال الطبيعة أو رؤيتها (رؤية سطحيّة) ومن المفيد جداً أن نذكر هنا الفنان (روسو H. Rousseau) 1844 ـ 1910 الذي لم يتصل بالثقافات الأكاديمية بالفن، وغيره كثيرون من الذين رسموا وصوروا بكل بساطة، دون أن يتلقّوا تعاليم مدرسية ولم يتصلوا حتى بأيّة نظريات علمية. ولكن بعضهم أثار في أعماله اهتمام النقاد الفنّيين بسبب خياله الشاعري ورؤيته السحرية للطبيعة.

بناءً على ما تقدّم:

فعل الحداثة يضمن في الفن التشكيلي اتجاهات نحو ثقافة ملهمة أساسها التجديد في الرؤية والخروج عن الواقع المألوف والبحث عن تعبيرات ممعنة في تخيلات تهدف في النهاية لخلق أشكال جديدة.

بفعل الحداثة ظهرت تمردات في الأفكار والأشكال اعتمدت على حرّية الخلق والابتكار تنطلق من ثقافة ملهمة، قد تكون بدائية، أو سيكولوجيّة تنضح من منابع لا شعورية، أو تنبثق عن مفاهيم أسطورية، أو تعود إلى منابع حضارية ممعنة في القدم. اتجاهات الحداثة تحملها حرية في الفكر والممارسة وبدون هذه الحرية لا نصل إلى ثقافة التجريب التي تؤسس لإبداعات الخلق الحداثي الذي يحتاج إلى أعلى درجات الوعي والثقافة وهذه بدورها هي الكفيلة بتحديد مستويات التغيير القيّمة والبناءة التي تزوّد عملية الإبداع بالأفكار على الدوام.

إن مسألة الوعي الذي يقود عمليّة الخلق بعيداً عن الاتجاهات الخاطئة الطارئة (الموضة) هو الذي يضمن مسيرة الإبداع إلى مراتب متقدمة وطليعية، خصوصاً أمام تعدد الوسائل المبهرة في تقنيات التطور المعاصرة، مما قد يؤدي إلى خلق أفكار (ضد الفن) وشاهدُنا على ذلك، أن بعض تجارب

الفنانين الحديثين تسلحت بتعابير مضللة لتحقيق وجودها، فطرحت عناوين لتجاربها مثل (فن اللانهائية) فن الأثير - فن الصراع مع المجهول - إلى ما هنالك من كلمات الضياع..!

يذكر أحد النقّاد في هذا المجال تجربة قام بها أحد الأشخاص اسمه (لوسيانو فابرو Lusiano Fabro) عام 1967 عندما ربط مجموعة من الصحف القديمة إلى بعضها على شكل مستطيل، وطرحها على الأرض؛ وصرّح الشخص نفسه قائلاً: «نَّ عملي هذا يخلو من أي فكرة، ولا يدخل ضمن مفهوم الرسم ولا النحت».

ولكن بعض النقاد المهووسين بالفن الطارئ رفضوا تصريحات الشخص وعدّوا ما قدمه فنّاً خالصاً - رغم أنف صاحبه - وضمن هذه الفوضى، اختلط الثانوي بالجوهري، والأصيل مع المزيّف، فلا الفن يعرف أين يتجه، ولا الجمهور يتذوّق ما ينتجه الفنان، فما هو العمل إذن؟ ومن هو المخطئ؟ وكيف نحل المشكلة؟

المثال السابق يقدم لنا الدليل على ارتباط عملية الخلق بالحالة المعرفيّة التي يملكها البشر، وأهمية تفوّق هذه المعرفة، وينفي نفياً قاطعاً ارتباط عملية الإبداع بالمجانية والعبثية، وبالتالي فإن المعرفة التي يجسّدها الفن ترتبط بالجنس البشري ووجوده وتاريخه وثقافته وهي معرفة إيجابية وبنّاءة وهادفة.

وعليه فالتطور والتحديث بكل معانيه واتجاهاته وطموحاته لابد من تغذيته بثقافة الإنسان الشاملة (شعب وأرض وتاريخ) ومهما لامست الفن من تيّارات وثقافات سيكون موسوماً بثقافة الناس في الزمان والمكان، بمثل هذه الرؤية نفتح عيوننا وعقولنا لكل تطورات التحديث، ولا يستطيع أي تيّار أن يقتلعنا من المكان.

إن الذي يضع خطوات التطور والتحديث في مساره الصحيح هو التزوّد بثقافة حقيقية تعتمد على مرجعيات لها حضور جوهري في تأكيد الوجود الإنساني ذاته، فأي ثقافة لا تمتح من خلاصة أصيلة لتراثها وتاريخ شعوبها، ستكون ثقافة طارئة تتعرض إلى الإمحاء والزوال. إنَّ أفكار التحديث ستكون ممكنة فقط عندما تؤدي إلى انتقال حقيقي من حالة إلى حالة، والحالة الجديدة ستكون مبتكرة وخلاّقة ولا تشبه القديم في مظاهرها الشكلية ولكنها تمتح من خلاصة وجوده ومن مفاهيمه المتجذرة عبر التاريخ، وبذلك يكون التحديث حاملاً لخصوصية شعوبه وحضارتها.

❖ ❖ ❖

الهوامش والملاحق الضرورية للبحث:

1 - التأثيرية = الانطباعية Impresionism

حركة فنيّة ظهرت في فرنسا في أعوام الستينات من القرن التاسع عشر، يمجّد الانطباعيون عموماً الانغماس في رؤية الطبيعة، وخصوصاً أثناء سطوع النور الطبيعي على المنظر.

الانطباعيون مغرمون باكتشاف العلاقة بين اللون والضوء في فترات انبثاق الفجر، أو غروب الشمس، لذلك كانت موضوعاتهم المفضّلة هي مناظر الطبيعة وموضوعات الحياة ليست في الموضوع المُدْرَك بل في عملية الإدراك نفسها.

اعتمد الانطباعيون على ثقافة الفن الياباني خصوصاً في إبداعات الفن المطبوع في مرحلة الـ (أوكيوي Ukiye-e) والتي تمثّلت رسومها بالحيوية والواقعية بعيدة عن التجسيم والمنظور المعروف في الثقافة الأوروبية.

2 - الدادائية (Dadaism): مذهب في الفن والأدب، انتشر في سويسرا وفرنسا حوالي العام 1916 - 1920. يؤكد هذا



Wassily Kandinsky - Cossacks - 1910

العام 1920 عن طريق المفكّر (بريتون A. Breton) ويعدُّ هذا التيار مذهباً فرنسيّاً، يهدف إلى التعبير عن نشاطات العقل الباطن من خلال صور يعوزها النظام والترابط.

4. الرومانتيكية: Romanticism (1740 . 1853)

وهي تيار في الفن ساد في أوروبا منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر، وقد تسبب في ظهور حركات ثورية في المجتمع الفرنسي، ومن خصائصه في الفن الاتجاه نحو الحريّة، وسلوكه طريق متفرّد في المعارضة المطلقة لكل أساليب التقنين والأساليب الكلاسيكية القديمة، بنى تأليفات حرّة بالاعتماد على الإلهام الإبداعي المليء بالعاطفة والانفعال لدرجة (الفانتازيا)، أهم الموضوعات التي لاءمت هذا الاتجاه كانت الموضوعات الاستشراقيّة والثورية والتاريخيّة. اتضحت التعبيرية في نهج الرومانتيكيين في مجال التصوير وشاعت الحركة في تأليفاتهم في النحت والتصوير على السواء ومن أهم الأمثلة على أعمال الرومانتيكيين (طواف الميدوزا) عام 1818 للفنان (جيريكو Th. Gericoault) و (الحرية تقود الشعب) للفنان (دولاكرواً g. Delacroi) نفذها في العام 1830 وكلا اللوحتان محفوظتان في متحف اللوفر - باريس، ومن فناني الرومانتيك: (جورج رومني G. Romney) و (صموئيل بالمر S. Palmer).

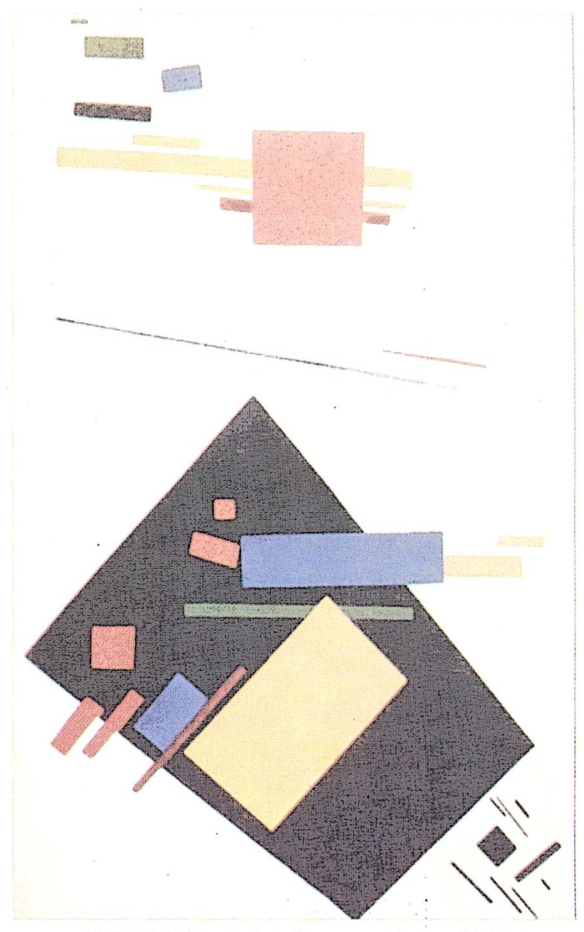
5. التجريدية: Abstract

اتجاه في الفن، لا ينحو باتجاه تمثيل البيئة المحيطة. يعتمد على خلق أشكال ليس متحققة في الواقع. ظهر هذا النوع من الفن في مطلع القرن العشرين عند ظهور أفكار جديدة في الفن قلبت ظهر المجن لكل ما يقلّد الواقع، وكل التجسيمات والتشخيص.

من أهم قادة هذه الحركة الفنيّة: كاندنسكي W. Kandinski (موندريان P. Monderian) و (ماليفيتش K. Malivich) هؤلاء من طلائع الحركة التجريدية في الفن التشكيلي.

تعددت اتجاهات التجريد في العالم، ولكن جميع الاتجاهات نفت التشخيص، وفي أمريكا ظهرت التجريدية التعبيرية في التصوير في أعوام الأربعينات من القرن العشرين. عرف من أعلام التجريديّة فيما بعد (نيومن Newman) و (بوللوك Polloc) و (غوستن Guston) وآخرون.

6. التكعيبية :Cubism



Malevich Kasimir - Suprematism - 1915

نهج ثوري في المفاهيم التصويرية والفنيّة بشكل عام، أوجده بيكاسو (P. Picasso) و (براك G. Braque) في العقد الأول من القرن العشرين. وبالرغم من أن هذا الفن يتراءى في مظهر تجريدي أو هندسي ولكنه في الحقيقة يصوّر موضوعات (شيئية) مدركة بالحواس وهي تنفرش مسطحة على القماش، بحيث يظهر كل شيء من جوانبه المختلفة بنفس الوقت، فبدلاً من خلق إيهام بالتجسيم على سطح القماش ذي البعدين كالأسلوب الذي مورس في الفن منذ عصر النهضة، فإن الفن التكعيبي يخلق الموضوع كاملاً على سطح اللوحة من خلال طريقته التحليلية البنائية للأشكال، يخلق الفن التكعيبي إذن مفهوماً تداخلياً بين الشكل وفضاء اللوحة، وهو بهذا يسلك مسلكاً مغايراً للفن الغربي الذي كان سابقاً لظهوره.

7 ـ الفانتازيا: تعني في أي مجال ذلك الخيال الجامح، أو كل ما ينتج من ثمرات الخيال المتحرر من قيود الأشكال التقليدية، وكأنه صورة لنزوة أو هوى قائم على أضغاث أحلام أو أوهام غريبة الأطوار غير واقعيّة، مضخّمة إلى حد لا يصدّق، وعليه تكون الفانتازيا في الفن هي خلق الصور الموازية لهذه الأوهام والأحلام.

8 ـ الوحشيّة: Fauvism

انطلق هذا الاتجاه عندما أقيم في باريس عام 1905 معرضاً وتضمن صالة في المعرض كانت مملوءة باللوحات التصويرية الملتهبة بضجيج الألوان المتضادّة والصافية وقد دلّت على أعلى درجة من الحماس والانفعال.

وعن هذا التصوير قال أحد النقاد الفرنسيين من الذين شاهدوا المعرض أن هؤلاء كالوحوش Les fauvesz أي (Wild Beasts) وقد التصق الاسم بهذه المجموعة منذ ذلك الوقت، متمثلة بشكلها الأساسي (الألوان الصارخة القويّة) والتي أعطت اللوحة مظهراً واضحاً، لحركية فرشاة الألوان وكذلك خاصّية تعبيرية عميقة، تنطلق مما تسبب هذه الألوان القوية في إعطاء أعلى درجات المبالغات ومشاعر الهوى والانفعال.

من الأمثلة (أعمال ديران Derain ـ فان دونغن Van Dongen ـ ماتيس Matisse ـ فلامنك Vlamink).

❖ ❖ ❖

مراجع البحث:

1– Herbert Read Conciese history of Modern painting London 1959.

2– The Art Book – Phidon – London 1996.

3- عالم الفكر المجلّد /26/ العدد الثاني. أكتوبر / ديسمبر / كويت 1997.

4- عبد الحكيم الذنون. الذاكرة الأولى. الجزء الأول. مؤسسة نينوى. دمشق. الطبعة /4/ 2000.

5- جاني فاتيمو. نهاية الحداثة. وزارة الثقافة. دمشق 1998.

6- آلان باونيس. الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت 1994.

7- هربرت ريد. الفن والمجتمع. دار القلم. بيروت 1975.

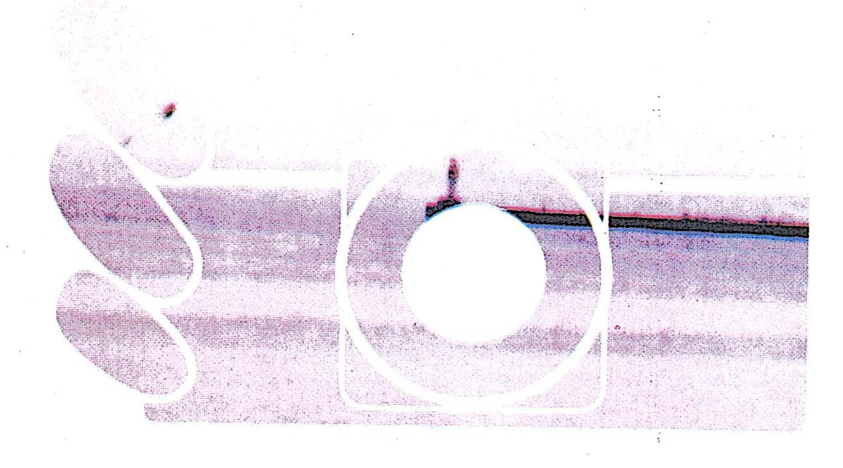
8- غراهام كولبير. الفن والشعور الإبداعي، دمشق 1983.

9- د. عفيف بهنسي. من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن. دار الكتاب العربي. دمشق 1997.

10- ماثيو كولينجز (M. collinges) «هذا هو الفن الحديث». لندن 1999.

مهن موانئ المتوسط

أنطون مزاوي *



نشرت منظمة إيكوم دليلاً للمسابقة المسماة (مهن موانئ المتوسط) ضم بين جنباته أفضل ست وعشرين صورة فوتوغرافية لعدد من المصورين الهواة وقد استوقفتني بعض الأعمال التي سعت لتجاوز عدد من إشكاليات الصورة الفوتوغرافية، وأكدت على أهمية هذا الفن في حال استخدم بشكل صحيح سواء كان حالياً أم سابقاً ومنذ اختراعه أواسط القرن التاسع عشر «مع اختلاف الوسائل» وذلك بعكس باقي الأعمال التي لم تكن على المستوى اللائق وهي الغالبية.

إن الصور الفوتوغرافية التي تأخذ بالحسبان عناصر التكوين عند إعداد المشهد الفوتوغرافي هي القادرة على تجاوز الإشكاليات العديدة في هذا الفن، بحيث تصبح اللوحة الفوتوغرافية عند ذلك عملاً فنياً متوازناً أولاً ووسيلة تعبيرية ثانياً.

إن الثقافة بمعناها «الواسع» أي الموروث الثقافي والحضاري، والذاكرة المخزونة (ذاكرة الإنسان وذاكرة الأمكنة) تمتلك كثيراً من المفردات الفنية. وبقدر غنى هذه المفردات فإن معالجة الموضوع تصبح أيسر وأكثر إيصالاً للمعنى عند استخدام المفردات بشكل سليم وتقنية متمكنة. إن اختيار منظمة (إيكوم) منظمة التبادلات الثقافية لحوض المتوسط مهن موانئ المتوسط موضوعاً لهذه المسابقة كان

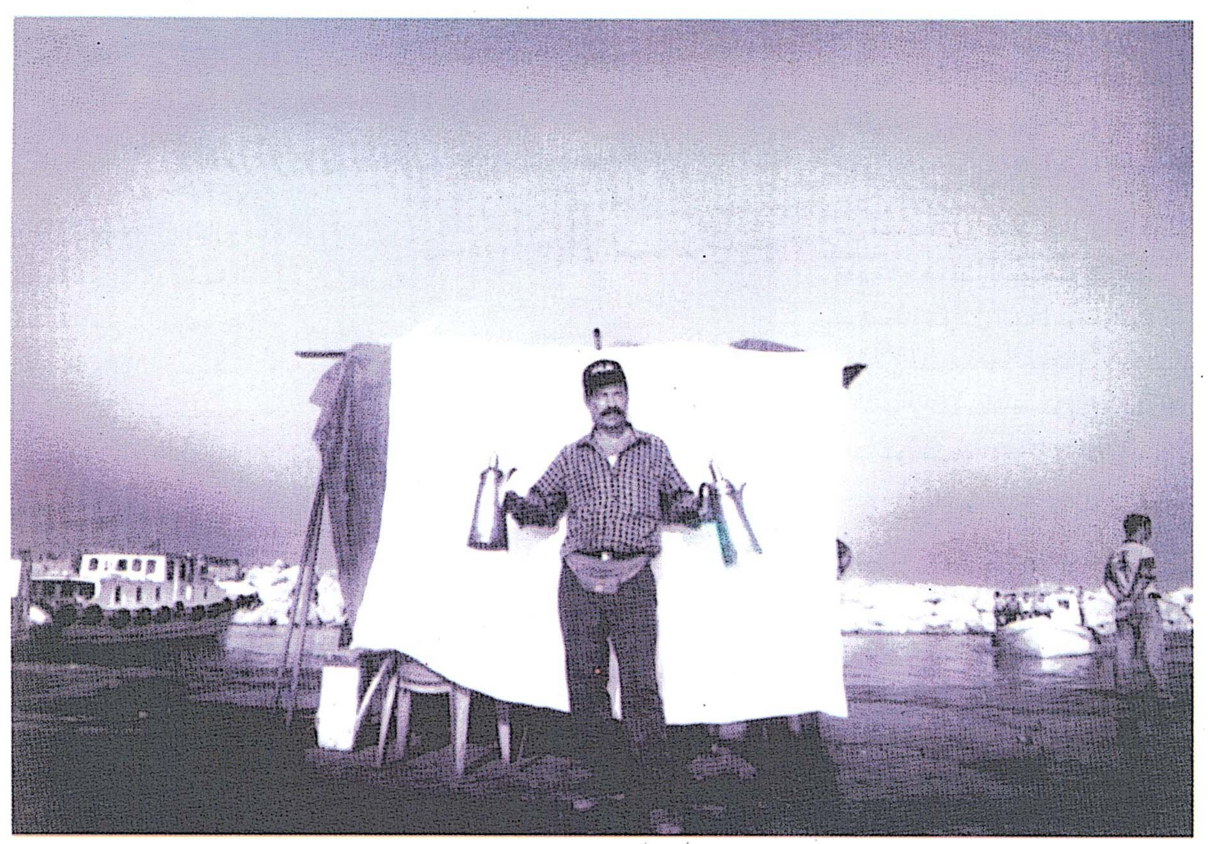
* محامي وفنان بالتصوير الضوئي.

اختياراً موفقاً أرادت من خلاله إغناء هذه المفردات والتعابير البصرية المختلفة وتصوير هذه الأنشطة الإنسانية في الموانئ المتوسطية برؤى ومناظير مختلفة.

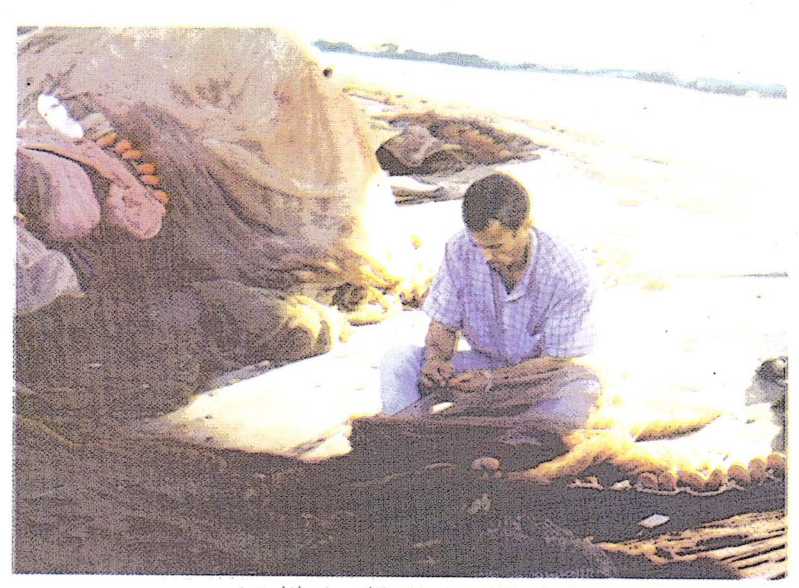
لكن المشاركة للأسف لم تكن على قدر الطموح والمضامين لم تكن بمستوى العناوين، بل كان الفارق كبيراً بين الموضوع وبين نتائج المسابقة، فالمشاركون على اختلاف مدنهم وبلدانهم لم يستطيعوا تقديم التعبير المرجو أو المستوى الذي يحقق طموحنا أو طموح الأشخاص الذي قاموا بتنظيم هذه التظاهرة، فجاءت الأعمال المقبولة قليلاً ومعدودة ولم تتجاوز أصابع اليد الواحدة، أما الأعمال الباقية فقد كانت سطحية لم تعن بعناصر التكوين ولم تستطع إظهار العنصر الإنساني كعنصر رئيسي من عناصر العمل والذي كان هو الهدف الرئيسي في هذه المسابقة، فالصور جاءت فارغة من المعاني والمضامين بنسبة كبيرة، ناهيك عن الإخلال الواضح في طريقة تناول العمل وعناصر التكوين وزاوية الالتقاط ولحظة التصوير، فجاءت غالبية الصور مجرد صور رحلة قصيرة مثل أي رحلة استجمام لم يستطع المصورون الهواة من خلالها طبعاً الولوج إلى عمق الموضوع ولم يقدموا أكثر من رؤية آنية وسريعة لم يعايش أصحابها العمل وبخاصة العنصر الإنساني ولم يستفيدوا من عناصر المكان وتكويناته.

إن توافق العنصر الإنساني مع العنصر المكاني إشكالية عميقة في التصوير الفوتوغرافي لم يستطع مصورو هذه المسابقة تجاوزها ولا حتى الاقتراب من منطقة العمق فيها فكانت نتائج أعمالهم في معظمها سطحية لم تتسم بدقة الطرح ولا عمق في المضمون.

إن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة شائكة و تحمل الكثير من



الفائز الأول: أيهم ديب ـ دمشق ـ سوريا



الفائز الثاني: احلام كاك ـ اريانا ـ تونس

الصعوبات عند تسجيلها على الصور الفوتوغرافية ولكي يستطيع المصور الفوتوغرافي التغلب على هذه الصعوبات فإن عليه فهم العلاقة الثلاثية (الخفية الظاهرة في آن معاً) وهي الإنسان ـ المكان ـ الزمن (أي لحظة التصوير) وتمازج هذه العناصر في الصور يشكل فلسفة المصور ورؤيته الفنية وأسلوبه الفوتوغرافي أما في حال الخلل في العلاقة بين هذه العناصر فإن الصور تغدو سطحية وخالية من المضمون.

إن تعبير الإنسان مرهون بإيقاعه وهذا الأخير يختلف بين مكان وآخر، ولا يمكن الوقوف على لحظة التعبير الإنساني إلا بالمتابعة والبحث وفهم التكوينات وفهم العلاقات القائمة بين عناصرها وتمازجها مع مساحات الظل والنور، ولما كان التعبير الإنساني آنياً ومتبدلاً فإن على المصور الفوتوغرافي فهم هذه المعطيات وتوظيفها لصالح العمل ليكون قادراً على منح الصور الفوتوغرافية خصوصية وطاقة تعبيرية.

وفي موضوع مهن الموانئ التوسطية كان من المفترض أن تكون خصوصية الأماكن والأفراد والأجواء هي السلاح الأمضى بيد المصورين لكن ضعف مستوى المشاركين جعل ذلك لا يظهر في أعمالهم إلا في حالات قليلة جاءت مقبولة وظهرت في صور فوتوغرافية من موانئ متوسطية صغيرة نسبياً.

لقد استطاع بعض المصورين الشباب في هذه المسابقة التقاط عدد من الصور لبعض المهن في موانئ المتوسط وكانت أعمالهم أكثر من غيرها إيصالاً للمعنى المراد وكانت صورهم أكثر تعبيراً ذلك لأنهم استطاعوا فهم عناصر البيئة واستطاعوا قدر إمكانهم المقاربة بين العنصر الإنساني والعنصر المكاني فكانت صورهم أقرب إلى الواقع وأكثر ملامسة له ويبدو ذلك واضحاً في أعمال أبناء هذه البيئة وبخاصة الموانئ المتوسطية الصغيرة نسبياً فكانت أعمال هؤلاء الشباب أكثر فهماً للموضوع.

فمن ـ أريانا تونس قدمت أحلام كاك عملاً متوازناً يحمل فهماً لعناصر الصورة الفوتوغرافية.

ومن نابل تونس أيضاً جاءت شيماء دريدي بعمل يحمل فهماً للعلاقات.

ومن طرطوس ـ سوريا ـ قدم هاني نصري عملاً ملامساً للواقع وفيه توظيف لمفردات الصورة.

ومن الجزائر جاء خالد بلعبد بعمل راعى حسن التكوين.

أما صاحب الجائزة الأولى أيهم ديب من سوريا فقدم عملاً يحمل رؤية خاصة وفهماً مختلفاً للعناصر في مهنة لا ترتبط بموانئ المتوسط وإنما هي نموذج نادر يقدم خدمات لا ترتبط بالبحر وإنما بمثابة مقهى متنقل في أحد شواطئ هذا البحر الغني والمتنوع.

إن صور هؤلاء المصورين كما سلف وأشرت، كانت الأشد نصوعاً والأكثر فهماً لعناصر التكوين ومدى العلاقة بين الصور والبيئة المصورة بشكل يخدم موضوع المسابقة إضافة لتحقيقها عناصر الصورة الفوتوغرافية وشروطها الفنية.

لقد كان اختيار يوم واحد هو

11/تموز/2003 موعداً لالتقاط الصور المشاركة وجعل هذا التاريخ شرطاً للمشاركة سلاحاً ذا حدين.

ـ فهو أولاً كان استراتيجية ذكية من اللجنة القائمة على المسابقة للكشف عن المدى الحقيقي لإمكانيات المصورين المشاركين.

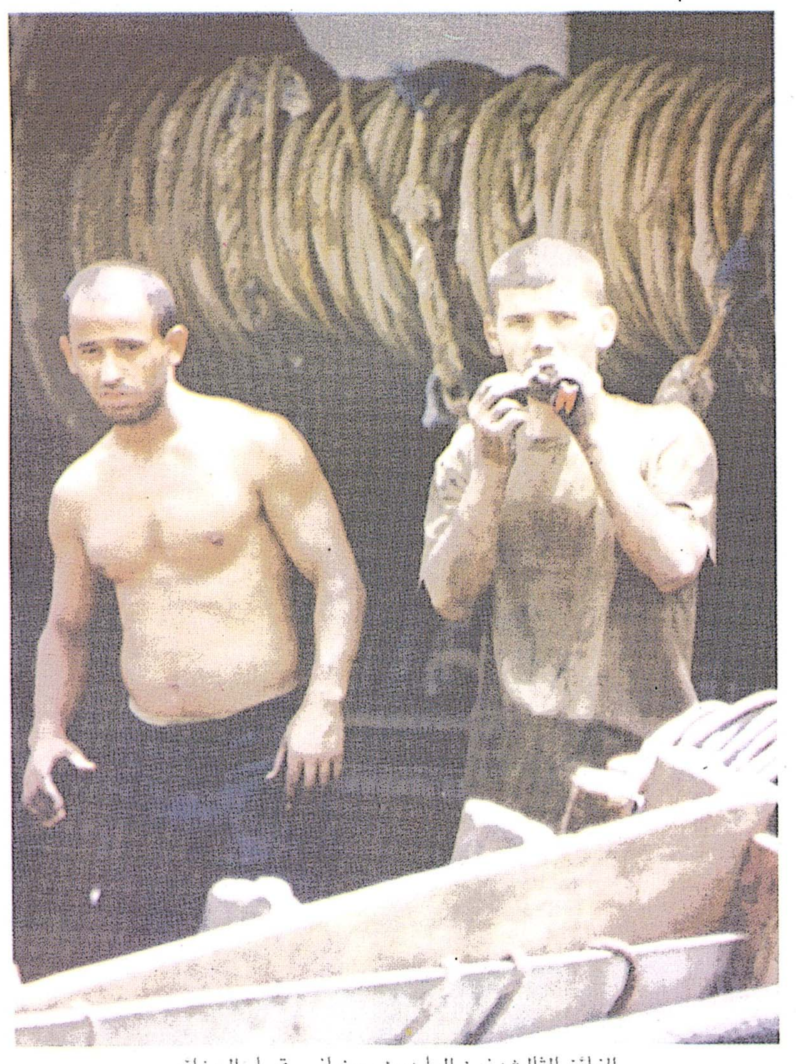
ـ وثانياً جعل المسابقة خاوية من الأعمال الجيدة بسبب ضعف السوية الفنية لغالبية المصورين.

لذلك وضمن هذا الشرط تعامل مصورو المسابقة مع الموضوع كل قدر طاقاته واستطاع عدد قليل منهم تحقيق تناغم مع الموضوع وفهم اللغة البصرية النابعة من عناصر الموانئ فكانت أعمالهم متوازنة قدر الإمكان مع هذه العوالم، وقدموا من خلالها رؤيتهم للصور الفوتوغرافية واستطاعوا خلق حوار مع هذه المعطيات بشكل متوافق ومنسجم مع محيطهم بنسب مختلفة بين عمل وآخر.

ولم يستطع المصورون الآخرون تقديم رؤياهم بشكل لافت بل كانت رؤيتهم للصورة الفوتوغرافية قاصرة ولم يقدموا ما يستحق الوقوف عنده حتى أنه في بعض الأحيان لم يكن من علاقة تربط الصور مع موضوع المسابقة لا من قريب ولا من بعيد كونها نفذت دون دراسة مسبقة ودون فهم لأبعاد المعنى المراد منها، رغم أن بعض الصور المشاركة كانت قد أخذت خارج التاريخ المحدد للتصوير وذلك بادٍ من عدد من العناصر التي تؤكد التقاطها خارج هذا التاريخ.

ـ إن المصور الناجح هو من يقوم بدراسة كافة العناصر داخل الصور في زمن لا يمتد كثيراً في الغالب قبل قرار التسجيل على صحيفة الفيلم، وبالتالي فإن المشاركين في هذه المسابقة لم يستطيعوا الوصول إلى صيغة مقبولة ولم يقوموا بمعالجة المواضيع بعمق من خلال العدسة فكانت صورهم انفعالية سريعة اتخذوا قرار تسجيلها دون محاكمة لعناصر التكوين ودون أي دراسة مسبقة للموضوع فجاءت صورهم مجردة باردة لأنها لم تعتمد مخزون ثقافي عالي، ذلك لأن هذا المخزون الثقافي والذاكرة البصرية النافذة للمصور هي التي تستطيع إسعافه في مثل هذه الحالات.

وبالعودة إلى أعمال المعرض نجد أن الغالبية العظمى لهؤلاء المصورين لم تستند أعمالهم إلى ذاكرة بصرية



الفائز الثالث: زين العابدين رمضاني ـ قوبا ـ الجزائر

سليمة ولا إلى مخزون ثقافي عالٍ فجاءت الصور سطحية، الأمر الذي يؤكد ما ذكرته آنفاً من أن هذه الصور إنما هي صور رحلة قصيرة لم يستطع أصحابها فهم ومعالجة المعنى الحقيقي المرجو منها.

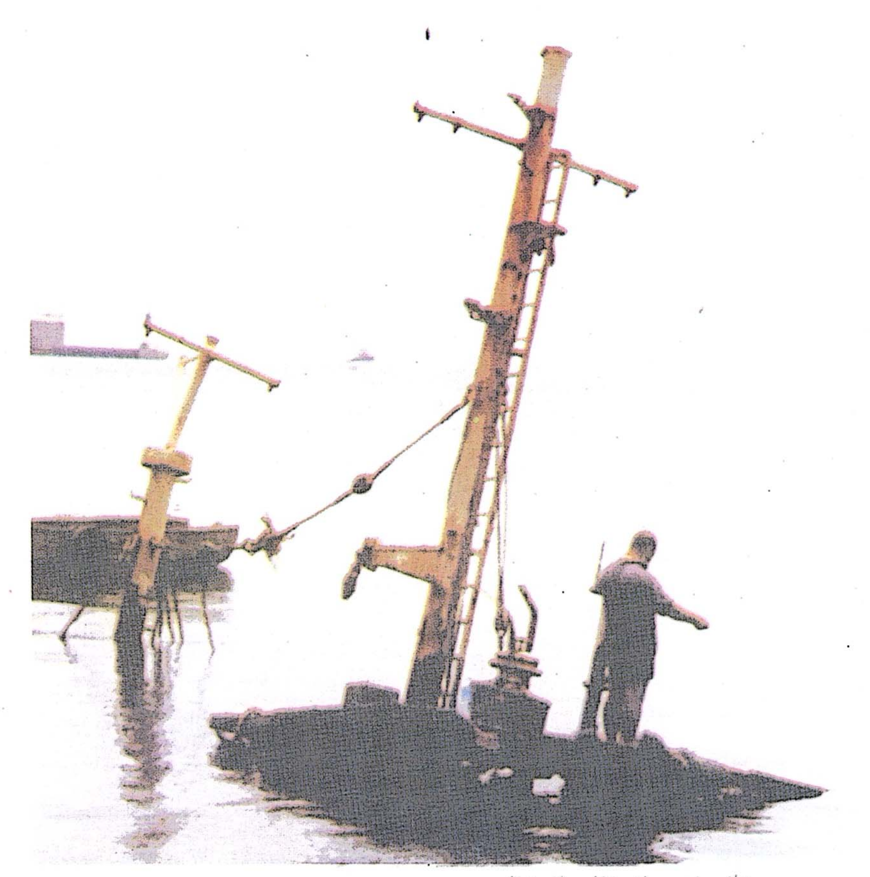
ـ وهناك أمر آخر أظنه من الأهمية بمكان هو السؤال التالي هل استطاعت هذه الصور تقديم رسالة بصرية قادرة على إيصال المعنى وخدمة التعبير كلغة بصرية راقية سواء أكان المعنى ثقافياً أو تعداه إلى المعنى التثقيفي والذي نحن بحاجة ماسة إليه؟.

ـ إن الجواب هو بالتأكيد كلا.

ـ كلا لم تستطع هذه الصور تأدية الدور المرجو منها ولم تؤد المعنى التثقيفي بل جاءت ناقصة وقاصرة ومعيبة، ولم تحقق السوية المطلوبة أو الحد الأدنى منها، سواء من الناحية الفنية أو من الناحية التقنية.

ـ خلاصة الأمر أن لجنة التحكيم وجدت نفسها أمام كمٍّ من الصور الفوتوغرافية لا أظنه حقق السوية المرجوة لديها، وحاولت هذه اللجنة جاهدة الوصول إلى أقرب صيغة لائقة فنياً بحيث استبعدت من العرض الأعمال غير اللائقة، وحافظت على عدد من الصور حققت الحد الأدنى من العناصر الفنية وحملت كماً من الفهم الحقيقي للصور الفوتوغرافية ورسالتها الفنية التي يمكن أن تحملها للمشاهدة، فكانت لجنة التحكيم موفقة في عملها ضمن المعطيات المتوفرة فقامت بإخراج المسابقة بأقل خسائر ممكنة من الناحية الفنية.

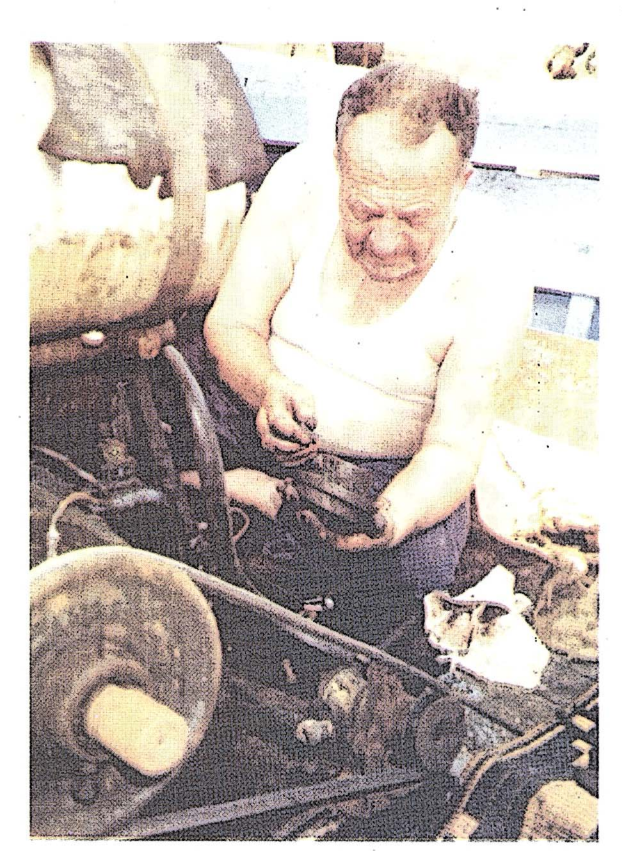
ـ ولا يمكن لأحد تحميل لجنة التحكيم مسؤولية المستوى المتدني الذي آلت إليه المسابقة وذلك لأن طريقة معالجة العمل الفوتوغرافي والصيغة المطروحة فيه والشكل النهائي للصور هو مسؤولية المصور الفوتوغرافي وحده، هذا المصور كان بالإجمال سطحياً ولم



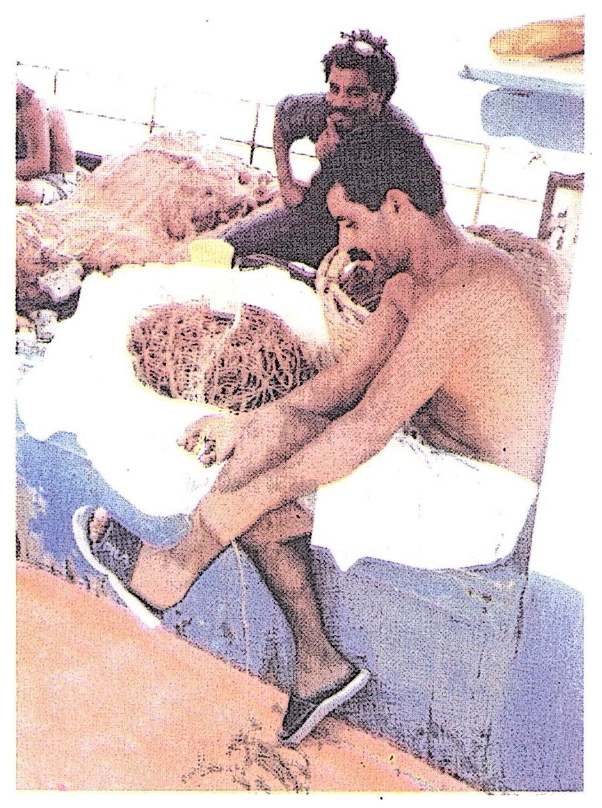
خالد بلعيد ـ الجزائر ـ الجزائر

يستطع تقديم الكثير فيما عدا بعض الأسماء التي استطاعت منح أعمالها عمقاً في المعالجة والطرح ولو كانت قليلة ونسبية.

ـ ختاماً وبقدر غنى موضوع مهن موانئ المتوسط بقدر ما كان البحث فيها جافاً وبارداً وسطحياً ولم تستطع التظاهرة إغناء البحث فالمشاركات الغضة والخجولة وغير المدروسة لم تكن قادرة على معالجته معالجة وافية، وما أظنه أن هذا المشروع يحتاج إلى تطوير وتعميق ضمن مشروع أطول مدى تأتلف فيه الجهود ضمن مشاركة أوسع ودراسة أشمل من المصورين الفوتوغرافيين ومشاركة أكثر لأعلام التصوير الفوتوغرافي في لجنة التحكيم وفي ذلك إغناء للبحث وتعميق لدور التصوير الفوتوغرافي في الحياة الفنية وفي تطوير صيغ التبادل الثقافي وتلك هي غايتنا.



هاني نصري ـ طرطوس ـ سوريا



شيماء دريدي ـ نابل ـ تونس

❖ ❖ ❖

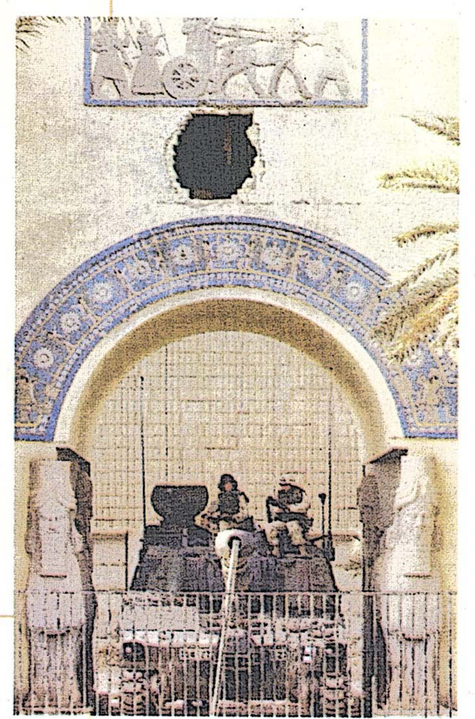
سميراميس

تحت عواصف البرق و الرعد

كنوز النمرود التي لا تُقدر بثمنٍ موجودٍ حالياً في بنوك العالم أجمع، والتي نجت من لصوص بغداد والعالم، على مدى أحقاب زمنية متعددة، وقعت اليوم في أيدي الجنود الأمريكيين الغزاة الذين يحاولون تلميع هذه الكنوز وإلقاء الضوء عليها، بهذا الشكل أو ذاك، لتعمية أبصار العالم عما يجري في العراق من قتل وتدمير ونهب وسلب وتخريب لأقدم حضارة عرفتها البشرية، دون أن ترتفع صرخة احتجاج واحدة في العالم، على هذه الجريمة الأمريكية الكبرى بحق الإنسانية وتاريخها المدون، وهذه الكنوز والآثار والتحف.

هذا المقال المترجم عن مجلة (دير شبيغل DER SPIEGEL) الألمانية في عددها 27/2003 والذي كتبه (ماتياس شولتس) و (بيرتهارد تسان) يلقي الضوء على كنوز النمرود وأهميتها وما يُعده الأمريكيون لها، بغية خداع العراقيين والعالم أجمع، وتعمية أبصارهم عن الجريمة التي اقترفوها بحق العراق وشعبه والإنسانية جمعاء.. وتالياً عن المشاكل والمتاعب التي يعانون منها نتيجة هذا الاحتلال الظالم والبشع.

■ أمين التحرير



متحف بغداد في ظل الإحتلال

عندما بلغت حضارة ما بين النهرين عامها الألفين، كانت الأضواء المسائية تغمر حياة دجلة والفرات، ومعها تطل من ذلك الزمن السحيق، اكتشافات إنسانية هامة منها: عربات الدفع، والخط المسماري، وكتاب القانون، والبيرة.. وغيرها.

في شمال جنة عدن هذه، اعتلى سدة الحكم رجل ذو رأس حامية اسمه (آشور ناصربال الثاني Assur nasir Pal II) وكان يملك في ذاك الزمن (تواليت مائي) وكان الخدم يُسرحون له لحيته كل صباح، رغم ما في قلبه من ثنائية عجيبة ومتناقضة، على حد تعبير المستشرق الألماني (فولغرام فون زودينَ Wolfram von sode) والذي أكد أنه كان يردد: حرقت شباباً وفتيات بالنار، وكدست الجثث فوق بعضها البعض!!

غزا (آشور) البلاد الواقعة ما بين بلاد فارس والبحر الأبيض المتوسط وظل قوياً متماسكاً مردداً: لقد سلخت جلد زعيم (هولاي Hulai) وعلقته على جدران وأبواب (دومداموسال Dumdamusal) ويضيف قائلاً: أنا صياد نمور حيّة!!

إن (رامبو) القديم، صاحب الأسطورة الشرقية القديمة والذي عاش في العام 880 قبل الميلاد، وضع حجر الأساس لقيام الإمبراطورية الآشورية الجديدة. كان رجلاً لطيفاً وعاشقاً مدنفاً للنساء، حيث امتلك العديد منهن، وقد اكتشف تحت أساسات قصره في (نمرود) قبور تضم رفات أربع ملكات من نسائه، أصغرهن لم تتجاوز العشرين عاماً من العمر. كما عثر علماء الآثار العراقيين عام 1988, شرق الموصل، على أول قبر. وبعد عام، اكتشف قبر آخر معبأ بحلي ومجوهرات تسلب الألباب، كما جاء في تقرير بعثة الكشف والتنقيب عن الآثار التي أضافت قائلة: كان هناك كؤوس من الكريستال، ومجوهرات، وقلادات من اللازورد، وتيجان وأساور، إضافة إلى 400 لوحة من الكتابات المسمارية.

وفي شهر آب من العام 1989, تم اكتشاف قبر ثالث يضم رفات ملك غير معروف، وإلى جانبها 23 كيلوغرام من الذهب، ورفاة طفل فوق رأسه تاج ملكي كبير.

وصف علماء الآثار والمختصون اكتشاف آثار (نمرود) العائدة إلى 2800 سنة بأنه فريد من نوعه، وبأن الذهب المكتشف يدل على صناعة رفيعة، وإتقان مذهل، مما دفع المستشرق الألماني (فالتر زومرفيلد Sommerfeld Walter) للقول بأنه أكبر وأغلى كنز أثري منذ عهد (توت عنخ آمون) وقيمته لا تقدر بثمن حتى تاريخه، ولأنه بعد فترة قصيرة من اكتشافه، اندلعت حرب الخليج الأولى، انتقلت هذه المكتشفات لتأخذ طريقها إلى خزائن في ملاجئ البنك الوطني في بغداد، وهي مقاومة للقنابل والصواريخ.

عقب الحرب، طبق الحظر الدولي على العراق، مما أدى إلى توقف عملية دراسة وتوثيق هذه المكتشفات التي تم نقل جزء منها إلى ألمانيا عام 1997 لدراسته وتحليله من قبل عالم الآثار الألماني (ميخائيل شولتس Michael Scultz) وقد



نحت نافر للملك آشور هادون



الشمس على طبق من ذهب



تاج ملكة غير معروفة من الحجرة الثالثة

اقتصر هذا الجزء على بعض أجزاء هيكل الملكة، وتمت دراسته في معاهد جامعة (غوتنغن Gottingen) بوساطة مناظير خاصة تستعمل لهذه الغاية.

قال بعض الأخصائيين بأن (شولتس) اكتشف بقايا جلديّة، وأجزاء من غطاء الجثة بلون أخضر سببه شوارد النحاس الناتجة عن مادة البرونز المشكلة للتابوت، كما اكتشف فتات مادة بنية اللون، قد تكون أجزاءً من بقايا دماغ الملكة (جابا Jaba).

وعلى الرغم من تواجد اللصوص وعصابات السلب والنهب وهم بكامل عتادهم الحربي، وعلى مدار الساعة في بغداد، فقد تم نقل هذا الكنز الأثري الكبير من البنك إلى المتحف الوطني، وتم دعوة رجال الإعلام لالتقاط صور له وتعريف العالم على أجمل اكتشاف ذهبي أثري لحضارة ما بين النهرين.. هذا الكنز المؤلف من علب للبودرة، وكؤوس من الكريستال، وأساور مرصعة بأحجار كريمة كالفيروز المالكيت وعيون النمر، وأثقل قطعة مفردة كانت عبارة عن خلخال للقدم، مصنوع من الذهب المرصع والمزين بزخارف تشبه الورود، يبلغ وزنه 1100 غرام.

ويعتقد أن تاريخ هذه القطع يعود إلى الفترة الممتدة من 612 إلى 883 قبل الميلاد، حيث كان سادة دجلة يحكمون العالم.

حمل الآشوريون الكثير من الألم لجيرانهم، حيث أمر قادتهم طحن جيرانهم من قبرص حتى اليمن، وقاموا بتنظيم هجرات أو تهجير جماعي منظم لهؤلاء الجيران، ومن كان يعارضهم، يقومون بسلخ جلده ليموت بعد ساعة أو ساعتين.

ذكر اسم (نمرود) في الكتاب المقدس تحت اسم (كيلاخ Kelach) وقيل فيه إن سادتها وملوكها انتصروا على يهود إسرائيل، وقد ارتبط هذا الاسم بالوحشية وعدم الإنسانية.

في الجانب الآخر، تابع الإغريق عن بعد، مسرح الأحداث في هذه المنطقة، واكتفوا بتأليف القصص والحكايا عن إمبراطورية «نمرود» التي عاشت في عاصمتها المزدهرة والمعروفة ملكة شهيرة هي «سميراميس» واسمها الحقيقي (سامورامات Sammuramat) التي توفيت عام 800 قبل الميلاد، وكانت حدائقها المعلقة إحدى عجائب الدنيا السبع، على حد قول الإغريق.

تم خلال الشهور الماضية، وبصمت كبير، حركة مكثفة في بغداد، لتلميع وتنظيف وتنظيم الخمسة وعشرين صندوقاً الحاوية على قطع كنز النمرود المراد عرضها في أكبر معرض للذهب في العالم، ولأول مرة على الإطلاق، كذلك سيتم عرض قطع فضية مكتشفة في قبر (غرودي الرابع) وأجنحة مرسوم عليها رؤوس بشريّة.

والسؤال الذي يفرض وجوده هنا: هل فكرة عرض هذه التحف النادرة جيدة؟!

لقد قتل، منذ بداية غزو العراق، مئات الجنود من قوات التحالف، وعلى الرغم من تنظيف متحف بغداد من بقايا القطع الأثرية المتناثرة والمكسورة، لا يزال هناك العديد من أبواب هذا المتحف معطلة، وأجهزة الإنذار جميعها لا تعمل.

وصف العالم (سومرفيلد) فكرة المعرض المقترح لمكتشفات (النمرود) بأنها لا تتعدى الحفل الدعائي من أجل تحسين سمعة (البنتاغون) خاصة بعد الإهمال الكبير من قبل قوات

الاحتلال الأمريكي لمتحف بغداد، وسماحهم للصوص بنهب محتوياته وتخريبها بالكامل، فقد أشارت التقارير إلى أن حوالي عشرة آلاف قطعة أثرية من مقتنيات متحف بغداد تمت سرقتها في التاسع من نيسان 2003 عقب دخول الجيش الأمريكي لمدينة بغداد، كما أن قسماً كبيراً من مقتنيات المتحف الثمينة والشهيرة جداً، عُطبت ومنها «قيثارة عشتار» وحتى الآن، لا تزال منطقة متحف بغداد غير آمنة أو مستقرة، مما يدفع علماء الآثار للتنقل بوساطة الطائرات العمودية لتفقد المناطق الأثرية التي لا تزال تعج باللصوص وآثارهم.

فقد صرح عالم الآثار الألماني (بيتر ميكلوس Peter Miglus) بأن لصوص الآثار قاموا بحفريات في مدينة (إيسنIsin) وصلت إلى عمق عشرة أمتار، وفي نهاية شهر أيار 2003 اصطحب علماء الآثار العراقيون مجموعة من عناصر (FBI) الأمريكية إلى قبو البنك المركزي من أجل فتحه، حيث استعمل الأمريكيون قنابل خاصة لفتح الأبواب الموصدة، مما تسبب بتدفق مياه غزيرة، لكنها لم تؤثر كثيراً على محتويات الصناديق المخزنة والحاوية على كنوز النمرود، وقد اعتبر الحاكم المدني الأمريكي (بول بريمر) بأن عملية فتح هذه الصناديق، إحدى الإيجابيات المحسوبة للاحتلال الأمريكي، وفكرة تقديم محتويات الصناديق للعالم عبر معرض هي فكرته في الأساس.

من جانب آخر، عزلت قوات الاحتلال الأمريكية مدير الآثار العراقي (جبر خليل إبراهيم) من منصبه، وعينت بدلاً عنه صديق أمريكا الصائغ (دوني جورج) الذي كان يعمل رئيساً لقسم العصور القديمة، وقد ظهر هذا المدير الجديد للآثار العراقية محاطاً بثلة من الجنود الأمريكيين أمام تمثال لإله سومري من أجل التصوير والدعاية، كما سيسمح فيما بعد لآلات التصوير بتصوير الكنوز الآشورية، مما يُنذر بهبوب عاصفة من البرق والرعد فوق كنوز الملكة (سميراميس)، رغم الانتقادات الشديدة والكثيرة التي وجهت لفكرة عرض هذه الكنوز النادرة والمجهولة، حيث يرى البعض أن ثمة جوانب إيجابية لها، منها تعريف العالم على هذه الكنوز الأثرية الثمينة والهامة، كما أنها ستسمح بنشر النتائج الإيجابية التي توصل إليها عالم الآثار الألماني (شولتس) جراء دراسته



كنوز نادرة

لأجزاء من هذه الكنوز، حيث ستلقي هذه النتائج الضوء على الغموض الذي أحاط بمكتشفات قبر ملكة (النمرود) المؤلفة من:

❖ الحجرة رقم 1:

وفيها تم اكتشاف امرأة رائعة مرصعة بالحلي، يتراوح عمرها بين 50 و 55 سنة، لها أنف معقوف، تم إغلاق نعشها بوساطة الإسفلت الطبيعي، ويعود زمن هذا النعش إلى عصر سلما نصر الثالث، 824 ـ 858 قبل الميلاد. والسؤال الذي لا يزال قائماً: مَنْ هي هذه المرأة؟

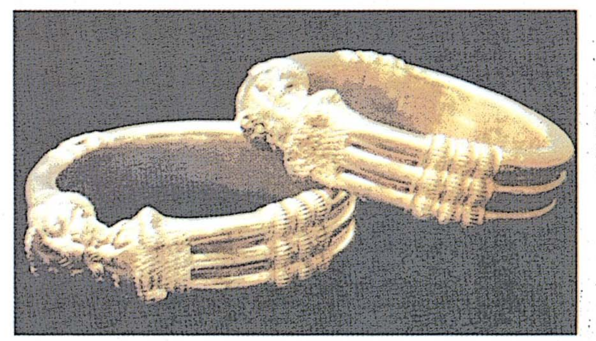
❖ الحجرة رقم 2:

وفيها تم اكتشاف ملكتين معاً. ففي الجزء السفلي من النعش، وجدت هياكل عظمية للملكة (جابا Jaba) زوجة (تيكلات بيليسرس الثالث Tiglatpilesetres)

727 . 745 قبل الميلاد، وقد توفيت بعمر يُقدّر بحوالي ثلاثين عاماً. فوق هذه الجثة وجدت جثة أخرى لملكة تمّ وضعها بسرعة تدعى (أتاليا Atalia) وهي زوجة (سارغون الثاني) 705 . 721 قبل الميلاد.



تشكيان من الذهب



سواران من الذهب



عقد من الذهب بالغ الإتقان

❖ الحجرة رقم 3:

وفيها تمّ اكتشاف نعش برونزي يحوي على بقايا تعود لثلاثة عشر شخصاً، بينهم أربعة أطفال، أحدهما بعمر ثلاثة أشهر فقط، وكافة الهياكل العظمية غير كاملة مما دفع العالم الألماني (شولتس) للاعتقاد بأن الأموات وضعوا بشكل سريع في النعش.

ففي العام 612 قبل الميلاد، هاجمت القوات الفارسية قلعة على نهر دجلة واحتلت قصر الملك. وبشكل عام، دخلت الشعوب الشرقية إلى (آشور) وقضت على شعبها، وبعد حوالي 200 عاماً على ذلك، وجد الإغريق بأن هذه الأرض خالية من الناس. كان هذا نوع من الانتقام ورداً على الآلام التي تسببها (آشور ناصر بال الثاني) لكافة شعوب المناطق الشرقية، لذلك تمّ، بمساعدة الثيران الهائجة والعربات التي تجرها الجمال، دحره هو وقواته حتى البحر الأبيض المتوسط.

إن قوة (آشور ناصر بال الثاني) استدعت قيام أمكنة وقصور لاحتضانها، فكانت الأبراج المتدرجة المعروفة باسم (الزيقورات) والأبراج الأخرى، والحدائق المعلقة، والجسور، وحدائق الحيوانات الخاصة بالأسود، وصالة للنجوم، أما الملك فقد عاش في قصر طوله 200 متراً. وكانت تزين جدرانه لوحات جدارية تمثل رحلات (كوميدية). كل هذه الإنجازات المعمارية الفريدة، نفذها بناؤو نمرود وحاملو حجارتها.

وفي العام 878 قبل الميلاد، وبمناسبة الاحتفال بعيد (الحق) دعي ملوك وحكام إليه، إضافة إلى 69000 نسمة، وبمرافقة الأنغام وأصوات القيثارات والطبول، تمّ تقديم وجبات من الأسماك والتين والفستق من قبل الخدم، وتمّ استهلاك 16000 رأس غنم و 10000 إبريق من النبيذ.

في العام 1820 تمكن أحد المغامرين البريطانيين من التقاط طرف الخيط الصحيح للوصول إلى الآثار التي نهضت على ضفاف نهر دجلة الصخرية، وفي العام 1949 حضر عالم الآثار البريطاني (ماكس مالوان) إلى (نمرود) وحفر بحضور زوجته مؤلفة الروايات البوليسيّة الشهيرة (أغاتا كريستي) ما يقارب 30 طناً من التراب في الأرض، لكنه لم يكتشف القبور الذهبية التي كان يبحث عنها.

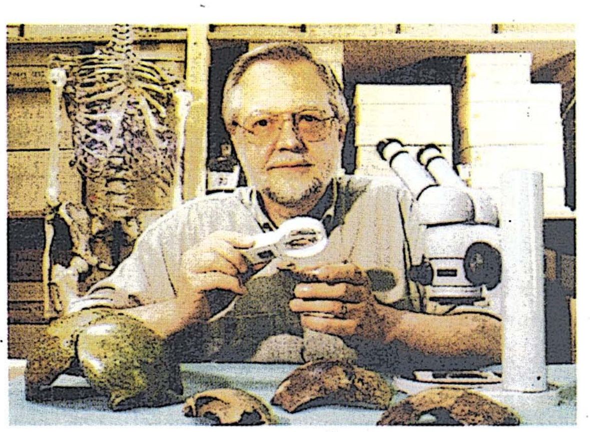
في البداية، واجهت علماء الآثار العراقيين كتل كبيرة في

أرضيّة القصر، فقاموا بإزالتها ووضعوها في الأقبية، وكانت الحجرة أو القبر رقم 8 مملوءاً حتى نهايته بالغبار تماماً كالساعة الرملية، وعندما وصلوا إلى القبر رقم 2 فاحت منه رائحة كريهة مصدرها عفن عتيق، وكانت جذور نبات (الحلفا) تغطيه وكأنها كوابل كهربائيّة متدلية من أسطح وجدران الأقبية.

وجد العلماء الجثث بأكفان غامقة اللون، مرصعة بنجوم ذهبية سرعان ما تحولت إلى رماد، عندما لامستها أيديهم. المفاجأة الحقيقية أطلت من تحت غرف النوم الملكية، حيث ظهر للعيان شيء غير مذكور في كافة الكتابات والألواح المسماريّة الآشورية، شيء مليء بالمجوهرات والحلي، شيء رائع يتمناه كل عالم آثار.

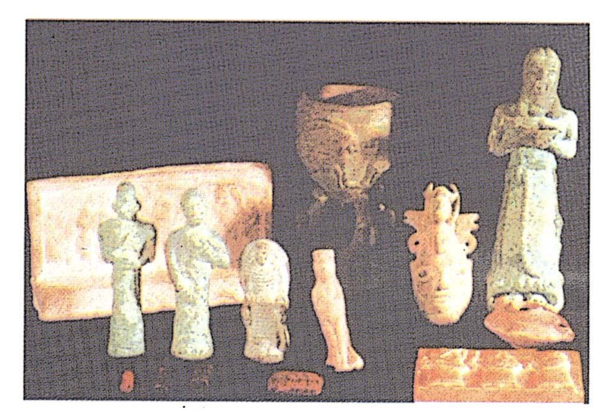
هذا الشيء يشير إلى حياة جميلة عاشها هؤلاء الناس، فقد وجد في نعشي الملكتين (غابا) و (آتاليا) جبالاً من الحلي مؤلفة من 29 حلقة ذهبية خالصة، وتيجان، وست قلادات، و14 إسوارة، وثلاثة خواتم، ومبروش، و15 وعاءً ذهبياً، و11 زجاجة ذهبية للعطور، ومساحيق تجميل، مما يؤكد أن الملكتين لم تكونا تقومان بأعمال منزلية، بل كانتا كسولتين جداً، وتوفيتا بعمر الشباب، كما دلّت الدراسات والأبحاث على أنهما عانتا من مشاكل في الدورة الدموية، مما يؤكد حالة الخمول التي عاشتاها، وعدم قيامهما بنشاط حركي، في حين كان الرجال يقومون بالحروب، كما أعلن عالم الآثار الألماني (شولتس).


حرفة متقنة


عالم الآثار الألماني ميخائيل شولتس

كما استطاع الأطباء التعرف على العادات الغذائية لسيدات ذاك الزمن، من خلال أسنانهن الملساء التي تؤكد تناولهن للأطعمة الطرية جداً كالمعجنات واللحوم والنباتات. كما تبين أن الملكة (آتاليا) تعرضت لحادث كُسر على أثره الإصبع الصغير في رجلها اليسرى، أما لماذا لم تعمر الملكتان لأكثر من 35 عاماً، فهذا ما لم يستطع العلماء الإجابة عليه!!

من جانب آخر، دل عدد كبير من الهياكل العظمية المكتشفة، على أن أصحابها كانت لديهم مشاكل مرضية مزمنة مثل تصلب أوردة الدماغ، مما يدل على أن قصور الآشوريين كانت باردة في الشتاء، ويعتقد بأن عملية حفظ الجثث لدى الآشوريين، تشبه طريقة المصريين القدماء، لكن الأزياء والفنون ووسائل التجميل والعمارة، كانت أفضل لدى المصريين وأكثر تقدماً، فقد عاش في (ممفس) بمصر



تحف مختارة

القديمة، السيدات الأنيقات.

ما هو مؤكد، تمايز الشرق بالرياضيات وعلم الفلك، ويأتي الآشوريون في مقدمة الشعوب التي برزت في هذين المجالين، فقد كان لدى الملوك الآشوريين مستشارون في علوم الفلك والنجوم والحياة العامة، كما كان لدى الآشوريين تراث كبير في مجال الجنس الذي اعتبروه شيئاً إلهياً، وقد وضعوا كتاباً حول «الأحلام الآشورية» في العام 700 قبل الميلاد، يضم بين دفتيه تفاصيل وشروح لمفاهيم وعادات لوطية، وأبواب جنسية.. وغيرها. كما يصوّر هذا الكتاب العلاقات الجنسية بين الرجال أو مع الأطفال، وكانوا يرددون: (عندما يأكل الرجل لحماً بشرياً، فسوف يصبح ثرياً)!!

قام الآشوريون بالعديد من الغزوات والحروب، فقد وصل الملك (آشور هادون Asarhaddon) إلى بلاد النيل، وانتصر على المصريين القدماء بسرعة، وقد وُثّق للواقعة بمجموعة من لوحات النحت النافر، صوّرت الفراعنة على شكل أقزام يلعب الآشوريون بأنوفهم.

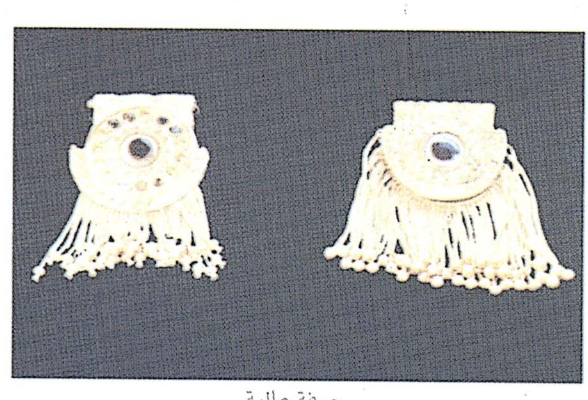
في هذا الوقت، كانت (نمرود) في أوج قوتها، لكن هذا الوضع لم يدم كثيراً، فقد وصلها من الشرق البعيد «الفرس» و« Meder» ليضعوا حداً للإمبراطورية الآشورية التي أسسها (آشور ناصر بال الثاني) وبعد حصار طويل، قضوا على (نمرود).

يعتقد المستشرق الألماني (فولفرام فون زودين) بأن الحقد الذي تملك الشعوب المجاورة للآشوريين، امتد إلى مئات السنين، وكان سببه الرئيس الخوف منهم.

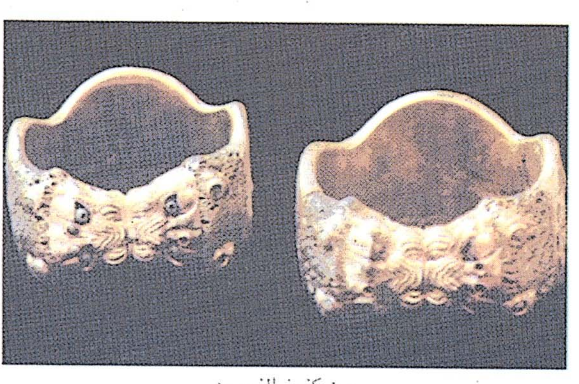
أما بالنسبة للقبر رقم 3 فيعتقد أن الجنود الغزاة المنتصرين، وبشيء من العنف والوحشية الكبيرين، قاموا بفتح القبر الرئيسي هذا، حيث وجدوا نعشاً للملكة (موليسو Mullissu) زوجة مؤسس الإمبراطورية (آشور ناصر بال الثاني). وبسرعة كبيرة، قام الجنود الغزاة بفتح غطاء النعش عن طريق كسره، ناهبين ما فيه من كنوز بحيث لم يتركوا داخله سوى لؤلؤة واحدة وعظم صغير لكن ما تبقى من الأشياء المخبأة في الأقبية المجاورة، لم ينتبه لها الجنود، وكان يوجد فيها ثلاثة توابيت برونزية كبيرة مملوءة ببقايا هياكل لثلاثة عشر إنساناً.

ونتيجة الدراسات والتحاليل التي قام بها عالم الآثار الألماني (شولتس) تبين أن هذه الهياكل تعود إلى أجنة بشريّة يتراوح عمرها بين 8 ـ 9 أشهر، لكنه لم يحدد فيما إذا كانت هذه الأجنّة لولادات مُبكرة، أو لأجنّة ميتة تعود إلى سيدات معافاة. ويعتقد (شولتس) بأن هذه الأجنة حُملت بشكل عشوائي ورُميت في النعش، بدليل الكسور الكثيرة الموجودة في الأضلاع وأصابع الأقدام.

وفي أسفل أحد النعوش البرونزية، وجدت قطع عظمية تعود



حرفة عالية



من كنوز النمرود



من كنوز الحجرة الثانية



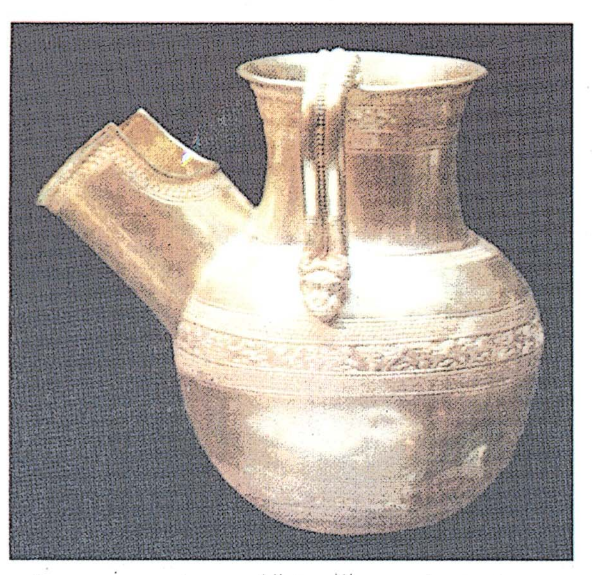
سوار من الذهب من قصر آشور ناصربال

لخمسة من البالغين، ثم التعرف على واحد منهم هو قائد ما يُسمى (ساموسي Samsi – ilu ÄdEG) الذي عمل تحت إمرة أربعة ملوك.

هنا لا بد من الإشارة إلى أن الفرس الذين كانوا يريدون بشكل متعمد، كنوز القصر، وجدوا بالصدفة في قاع الآبار الموجودة في فناء القصر، هياكل عظمية لثلاثمائة إنسان، تستقر في معاصمهم وأرجلهم الأصفاد، وهذا الاكتشاف الهام لم ينشر عنه أي شيء حتى تاريخ. ووجود الأصفاد هنا إشارة إلى أن هؤلاء كانوا من الخدم الذين تم حبسهم من أجل الحفاظ على أسرار ومكان الكنوز الموجودة في القصر. ولحسن الحظ، بأن الجنود الغزاة يومها، لم يكتشفوا كافة الأقبية، وتاهت أعينهم عن ثلاثة قبور مليئة بأشياء ثمينة، لا تعادلها أموال موجودة في عصرنا الحالي!!

قبل عدة سنوات، حاول المتحف المركزي للآثار الرومانية الجرمانية في مدينة (ماينس Mainz) الألمانية إقامة معرض لهذه الكنوز الثمينة، لكن المحاولة لم تنجح لعدم وجود متعهد أو شركة تقبل بدفع تأمين عليها، لكن الجيش الأمريكي المحتل للعراق، يغامر اليوم بعرضها، ويقوم بحماية الدبابات والأسلحة الأخرى، بسحب الذهب من مخبأه في الأقبية الحصينة، كما يقوم بعرض التيجان الملكية التي وجدت في القبر رقم 3 والمرصعة بملاك صغير، والأرجح أن تكون نحلة وليس ملاكاً.

وبعيداً عن بريق الكنوز العراقية الهامة والثمينة العائدة إلى 2800 سنة تقريباً والتي لُمعت مع دخول الغزاة إلى هذا البلد، يحاول الأمريكيون ببريق هذه الكنوز، خداع العراقيين والعالم أجمع، وتعمية أبصارهم، عن المشاكل والمتاعب التي يعانون منها، نتيجة احتلالهم للعراق، وبشكل يومي، يقوم اللصوص بسرقة التحف والآثار، من أماكن متعددة في العراق، لكن الغريب حقاً، هذا الصمت المريب من قبل العالم، تجاه ما يجري في العراق، على حد تعبير عالم الآثار الألماني (سومرفيلد)!! فهل نصحو ويصحو معنا العالم قبل فوات الأوان؟!!

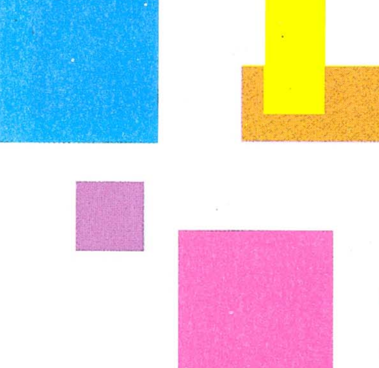


اناء من الذهب

❖ ❖ ❖



الألوان



في الفنون الجميلة beaux Arts – fine arts، وتسمى أيضاً الفنون البصرية visual arts – arts visuel، كما تسمى فنون الشكل أو الفنون التشكيلية plastic arts – arts plastiqus.

د. الياس الزيّات*

تدخل الألوان في عمل اللوحة والملصق وتصميم الكتاب وطباعته، وفي الخط العربي وكتابته على الرقم واللافتات، وفي صناعة الخزف الملون والمزجج، كما تستخدم الألوان في طلاء التماثيل والنصب والجدران، وفي الزخرفة المنزلية والتجارية. وعليه فتصنف الألوان حسب استعمالاتها في الفنون الجميلة كما يلي:

أ ـ ألوان الرسامين والمصورين.

ب ـ أحبار الخطاطين.

جـ ألوان الطباعة وتسمى أحباراً.

د ـ ألوان الخزف.

هـ ألوان الطلاء.

يتألف اللون من مسحوق ملون ومن وسيط يربط بين ذرات المسحوق، فيكون الاثنان معاً دهاناً معجوناً يقبل المد على سطح معين ثم الجفاف في زمن محدد. وتتم عملية الجفاف بالتبخر إذا كان الوسيط مائياً، وبالتأكسد إذا كان زيتياً، وإذا كان الوسيط محلولاً راتنجياً فيتم الجفاف بتبخر السائل المحل. ويعمل الوسيط بالإضافة إلى ربط ذرات المسحوق عمل التثبيت، وفي صناعة الخزف يتم التثبيت بالحرارة أثناء عملية الشي والحرق، وفي التصوير الجداري على الطينة الكلسية الرطبة تتم عملية التثبيت بالتأكسد أثناء جفاف الطينة.

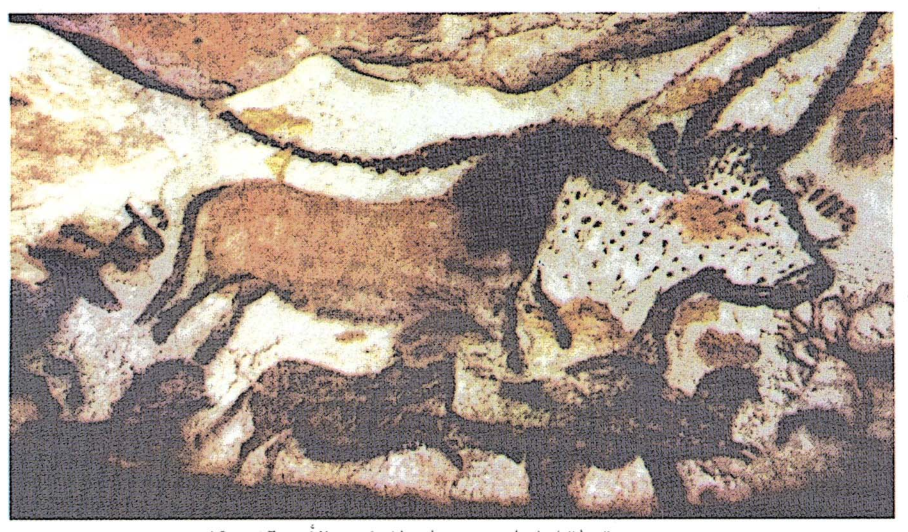
يحدد المسحوق الملون صفتي اللون الفيزيائية والكيميائية، فنقول ملوناً أحمر يختلف بين أحمر من مركبات الرصاص أو الكادميوم أو الحديد وغير ذلك. وأما الوسيط فيحدد نوع الدهان فنقول زيتياً أو مائياً أو غيرهما. وتنضوي المساحيق الملونة في فئتين: معدنية وعضوية، وهي في الحالتين طبيعية المنشأ أو صناعية (تركيبية). وتختلف المساحيق الملونة في اللون والمنشأ والبنية الحبيبية والقدرة على التغطية والخمود الكيميائي، وتشترك بأنها كلها لا تذوب في الوسيط بل تتعلق به.

وتشارك الأصبغة المساحيق الملونة في عملية التلوين، بفارق أن الأصبغة تذوب في الوسيط فتكون غالباً على شكل محاليل

* فنان تشكيلي و باحث في الأيقونة السورية، الوكيل العلمي سابقاً في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

مائية، وهي تشكل دهاناً أقل جودة من الذي تشكله المساحيق الملونة.

ويدخل في تركيب الدهان كذلك موادٌ عديمة اللون أو تكاد وهي تلعب دوراً في زيادة التغطية والمرونة والبريق ومقاومة الرطوبة وتلوث الجو، نذكر منها الحوار والصلصال الأبيض ومسحوق الرمل والطلق والأميانت والريزينات والشبّة والشمع.



تصوير من حقبة ماقبل التاريخ - مغارة لاسكو - الألف 15 - 12 ق.م.

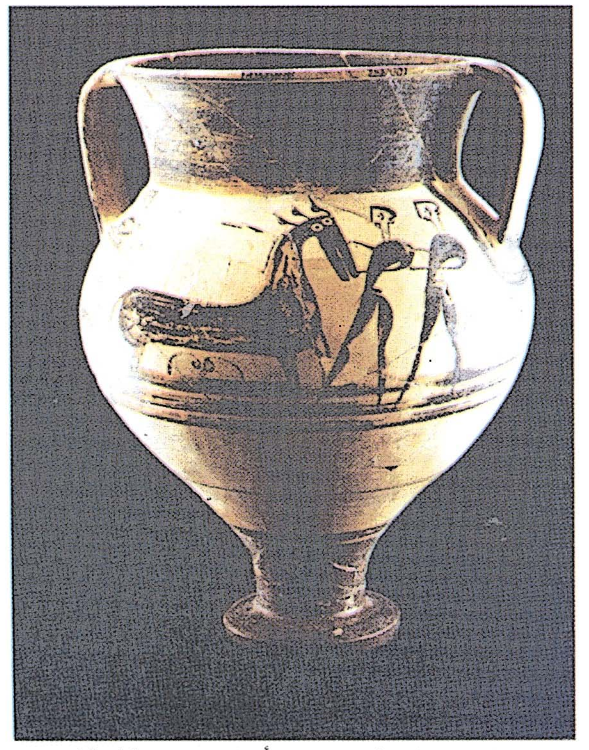
يكون الوسيط مائياً أو زيتياً أو راتنجياً. فالوسيط المائي هو الذي يمكن إذابته في الماء وتمديده به، كالصمغ وغراء جلد الحيوانات وعظامها وغراء الراتنجيات التركيبية المائية (الغراء الأبيض).

والوسيط الزيتي هو أحد الزيوت الثابتة غير الطيارة والقابلة للجفاف، وهي زيت الكتان وزيت الجوز وزيت الخشاش، بعد معالجتها حتى تصبح نقية وفاتحة اللون ومسرعة الجفاف، ويتحمل الوسيط الزيتي إضافة الفرنيش وهو راتنج مذاب في مذيب معدني طيار، ويمكن تمديد الوسيط الزيتي بالنفط أو عطر التربنتين. وتبقى المساحيق الملونة الخامة الأساس في الألوان المستعملة في الفنون الجميلة، ونشير إليها فيما يلي بتسمية «الملونات» pigments.

نشأة الملونات والوسيط وتطورهما:

تم استعمال الأتربة الطبيعية الملونة، معجونة بالماء ومغلية، في التصوير على جدران الكهوف في فرنسة وإسبانية وغيرهما في حقبة ما قبل التاريخ. وهذه الأتربة غنية بأكسيد الحديد والمنغنيز وهي صفراء وحمراء وبنية اللون، كما استعملت آنذاك الأصبغة النباتية المستخرجة بالعصر أو الغلي، وكان اللون الأسود هو العظم المفحم أو الحطب المحروق واللون الأبيض هو الحوّار. واختلف الوسيط المثبت بين الشحم المذاب أو الزيت أو البولة.

واستخدمت الملونات في حقبة حضارات الشرق القديم في



جرة فخارية عليها زخارف ملونة - أوغاريت القرن 14-13 ق.م- متحف دمشق

كل من سورية وبلاد الرافدين ومصر وإيران وفي مناطق التبادل الحضاري من حوض المتوسط في تلك الحقبة، في التصوير الجداري وفي الفخار، وكان المسحوق طبيعي المنشأ كالأهرة الصفراء والمغرة الحمراء والبني والحوار الأبيض والقار الأسود والفحم وحجر اللازورد الأزرق المطحون، وصناعي كالجص الأبيض وأكسيد النحاس الأخضر والزجاج المطحون المائل إلى الزرقة أو الخضرة، وكان الوسيط يختلف بين الغضار ونسغ بعض النباتات كالتين، والماء المصمغ ورائق الكلس والبيض الطازج والخل والحليب. وكان للمصريين القدماء طرقهم في تحضير الملونين الأخضر والأزرق من النحاس.

واستخدم الإغريق والرومان الملونات الطبيعية كالتي ذكرناها، ونقلوا عن المصريين صناعة الأزرق والأخضر من النحاس وأضافوا إليها الأبيض والأصفر والأحمر من الرصاص، وكان الوسيط زيتياً أو مائياً أو شمع العسل.

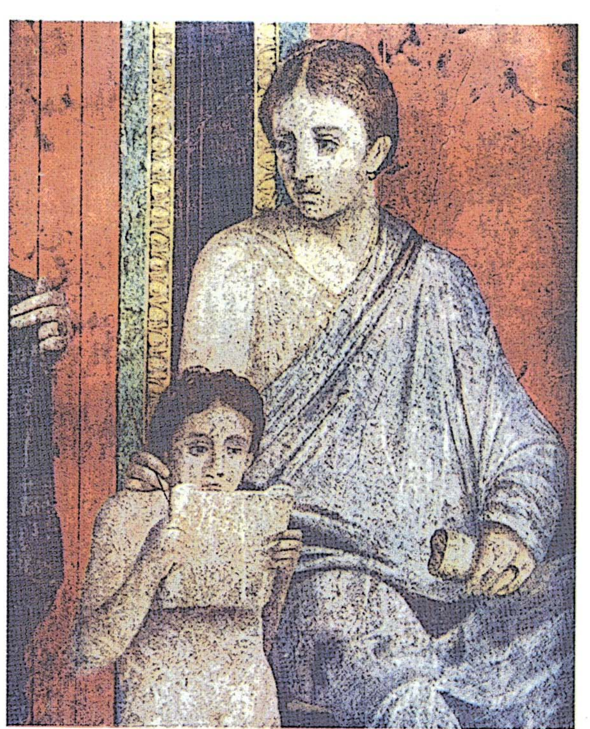
واستعملت في العصر الوسيط عند العرب والأوروبيين الملونات بمصادرها الطبيعية والصنعية التي عرفها سابقوهم، وأضيفت إليها ألوان حمراء وصفراء تم تحضيرها من الزرنيخ والكبريت والرصاص والزئبق بطرق كيميائية عرفت في تلك الحقبة، وبقيت أنواع الوسيط محافظاً عليها على أساس مائي كالصمغ وغراء الحيوان وبياض البيض وصفاره، كما استخدم زيت الكتان وزيت الجوز كمثبت في بعض تقنيات التصوير وكذلك شمع العسل.

وفي عصر النهضة الأوروبي، بدءاً من القرن الخامس عشر، عرفت الملونات التالية:

السوداء: من الحجر الأسود الطري (وهذا أكسيد معدني طبيعي)، ومن فحم جذوع الكرمة والصفصاف وقشور البندق والجوز ومن الهباب الناتج عن حرق بذور الكتان.

الحمراء: من التربة الطبيعية ومن مركب الكبريت والزئبق ومن أكسيد الرصاص ومن نبات الفوّه.

الصفراء: من التربة الطبيعية الصفراء ومن مركب أنتيمونات



تفصيل من تصوير جداري بألوان الشمع - الحقبة اليونانية الرومانية في بومبي (ايطالية) - القرن الأول ق.م.



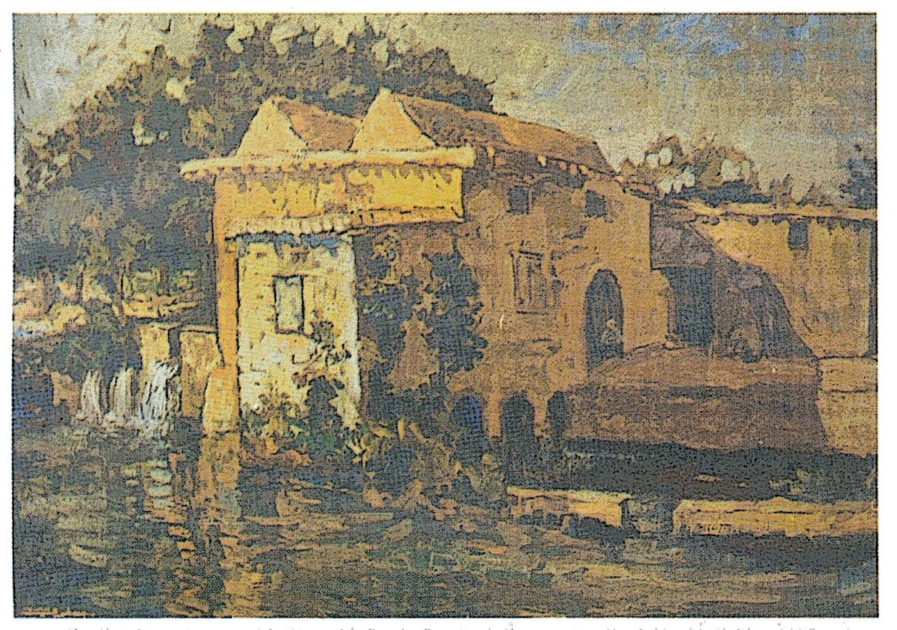
لوحة من مخطوط مقامات الحريري - سورية حوالي ١٢٢٠م - المكتبة الوطنية في باريس - ألوان مائية و أحبار على الورق.

الرصاص ومن مركب الكبريت والزرنيخ ومن نبات الزعفران.

الخضراء: من التربة المائلة إلى الأخضر ومن أكسيد الكوبالت ومن خلاّت النحاس.

الزرقاء: من حجر اللازورد المطحون ومن أكسيد الكوبالت.

واستمر الوسيط كما في العصر الوسيط، وتطورت كذلك تقنية التصوير الزيتي.



لوحة للأستاذ الفنان ناظم الجعفري - ألوان زيتية على قماش - ١٩٥٢ - متحف دمشق الوطني.

الملونات الحديثة:

هي الملونات التي نستخدمها اليوم، وهي استمرار لملونات عصر النهضة الأوروبي وما أضيف إليها خلال الحقب التالية والقرن التاسع عشر بخاصة. ولا تزال الكيمياء المعدنية والعضوية تزودنا بمعلومات جديدة أفادت منها الصناعة الحديثة ونتج عنها ملونات برهنت عن صفات جديدة في الثبات للضوء وللمزج مع غيرها، مما حدا إلى إدخالها في عالم الفنون الجميلة.

تقسم الملونات الحديثة إلى أربع زمر:

1 ـ الملونات الطبيعية: وهي الأتربة الملونة، وتستخرج بالغسيل (التصويل) ثم التجفيف والطحن.

2 ـ الملونات الصناعية الكيميائية المعدنية، وتستخرج بعمليات كيميائية أهمها عملية الترسيب، ثم تجفف وتطحن.

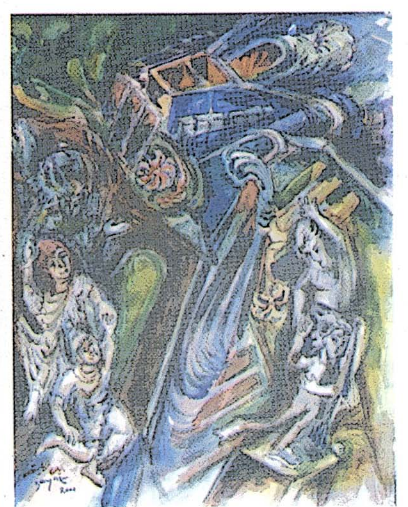
3 ـ الملونات الصناعية المأخوذة من منشأ نباتي أو حيواني والمثبتة على أكسيد الألمنيوم وتسمى ألوان اللّك laque (وهي غير ألوان اللّك النباتية المنشأ المستخدمة في بلاد الشرق الأقصى). وجدير بالذكر أن الفينيقيين وقد حضروا «الدودة» الحمراء والصفراء من الديدان والقواقع بتثبيت اللون على الهباب أو النشاء أو البولة.

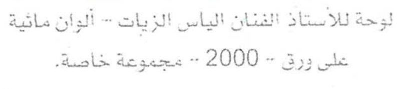
4 ـ الملونات العضوية: وهي مركبات عضوية، وتقسم إلى فئات تنضوي تحت أسماء علمية مثل: quinocridones – phtalocyanines – benzidine – azoiques إلخ.. وتنشأ عنها ملونات متعددة الأصناف والصفات.

تصنيف الملونات الحديثة:

- الملونات البيضاء: أبيض الفضة white lead – blanc d'argent وهو فحمات الرصاص. أبيض الزنك zinc white – blanc de zinc وهو أكسيد الزنك. التيتان white titanium – blanc de titane وهو أكسيد التيتانيوم.

- الملونات الصفراء: أصفر نابولي Naples yellow – jaune de Naples وهو أنتيمونات الرصاص. أصفر الكروم chrome yellow – jaune de chrome وهو كرومات الرصاص. أصفر الكادميوم cadmium yellow

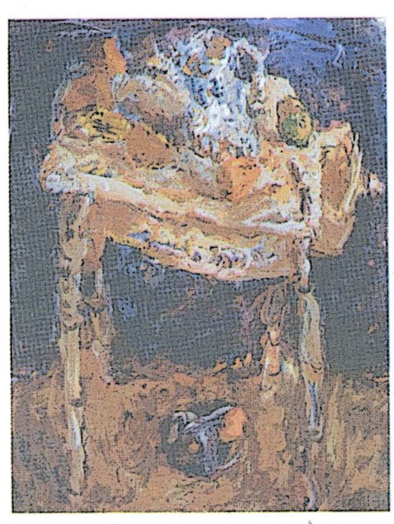




لوحة للأستاذ الفنان الياس الزيات - ألوان مائية على ورق - 2000 - مجموعة خاصة.



لوحة للأستاذ الفنان محمود حماد - ألوان زيتية على قماش - 1987 - مجموعة وزارة الثقافة بدمشق.



لوحة للأستاذ الفنان مروان قصاب باشي - ألوان زيتية على القماش - 1981 - مجموعة الفنان.

- jaune de cadmium وهو من مركبات الكبريت والكادميوم وله ثلاث درجات فاتح وغامق وبرتقالي. الأصفر الترابي (الأهرة) yellow ochre - ocre jaune وهو أكسيد الحديد الطبيعي. أصفر «مارس» Mars yellow - jaune de Mars وهو أكسيد الحديد المصنع كيميائياً.

■ الملونات الحمراء: أحمر الكادميوم cadmium red - rouge de cadmium وهو من مركبات الكبريت والكادميوم وله ثلاث درجات فاتح وغامق ومائل إلى البرتقالي. أحمر الفرمليون cinnaber - vermillon وهو كبريتات الزئبق. أحمر مارس Mars red - rouge de Mars وهو أكسيد الحديد المصنع كيميائياً. اللّك الأحمر crimson laque - laque de garance وهو مركب عضوي (أليزارين). الأحمر الترابي (المغرة) red ochre - sienna - ocre rouge burnt أو terre de Sienne brulée وهو أكسيد الحديد الطبيعي.

■ الملونات البنية: تراب الظل الطبيعي umber - terre d'ombre naturelle وتراب الظل المحروق burnt umber - terre d'ombre brulée وكلاهما من أكاسيد الحديد الطبيعية.

بني فان ديك brun Van dyck - Van dyck broun وهو من أكاسيد حديد مصنع كيميائياً.

■ الملونات البنفسجية: بنفسجي الكوبالت الغامق violet de cobalt foncé - cobalt violet وهو فسفات الكوبالت. بنفسجي الكوبالت الفاتح وهو من مركبات الزرنيخ والكوبالت. بنفسجي المنغنيز manganese violet - violet de manganese وهو فسفات المنغنيز.

■ الملونات الخضراء: الأخضر الزمردي vert émeraude - emerald green وهو أكسيد الكروم المائي. أخضر الكروم chromic green - vert de chrome وهو أكسيد الكروم. أخضر الكوبالت vert de cobalt - green cobalt وهو أكسيد الكوبالت مع أكسيد الزنك. أخضر فيرونيز veronese green - vert veronèse

وهو من مركبات النحاس الأخضر الترابي terre vert – green earth وهو تربة خضراء.

■ الملونات الزرقاء: الأزرق اللازوردي أو البحري bleu d'outremer – ultramarine وهو من مركبات الكبريت والصوديوم والألومين. أزرق الكوبالت cobalt blue – bleu de cobalt وهو ألومينات الكوبالت. الأزرق السماوي bleu céruleum – ceruleam blue وهو قصديرات الكوبالت. أزرق بروسيا prussian blue – Bleu de prusse وهو سيانور الحديد.

■ الملونات السوداء: الإسفلت bitume – bitumen أسود الكرمة oak black – noir de vigne. أسود العاج ivory black – noir d'ivoire.

ملونات الخزف: تصلح للخزف الملونات التي هي مركبات من منشأ معدني كالتي جئنا على ذكرها. وتعمل درجة حرارة الشي على تغيير صفتها اللونية، وذلك حسب جداول يعرفها الفنان الخزاف وتلعب خبرته الشخصية دوراً في ذلك.

وجدير بالملاحظة أن الملونات الحديثة التي تحدثنا عنها هي ملونات حقيقية veritables–true colours couleurs وتركيباتها الكيميائية تدل عليها وتوضع على العبوات التي تحتويها، وذلك لأن هناك ملونات «تقليد» imitation للملونات الحقيقية، تشبهها في الظاهر أما تركيباتها الكيميائية فمختلفة، ويشار إلى ذلك على العبوات التي تحتويها.

ننتقل بعد ما تقدم إلى البحث بالألوان حسب استعمالاتها في الفنون الجميلة.

ألوان الرسامين والمصورين:

وهي الألوان المعلبة في أوعية زجاجية أو في أنابيب (عصارات) معدنية تحوي المسحوق اللوني ممزوجاً بالوسيط المناسب، فتكون جاهزة لاستعمال الفنان في عمل اللوحة الفنية أو في تصميم الأغلفة والملصقات وكل ما له علاقة بوسائط الدعاية والاتصالات البصرية، قبل أن تؤول عمليات التصميم هذه إلى تقنيات الحاسوب ووسائله وآلياته. وتكون ألوان الرسامين والمصورين على نوعين: مائي وزيتي، ويستخدم كل منهما في عمل اللوحة الفنية، أما التصميم فتستخدم الألوان المائية فيه.

1 - الألوان المائية في اللوحة والتصميم والتصوير الجداري:

هي كل الألوان التي تمد بالماء عند الاستعمال، فإذا كان الوسيط فيها صمغاً مائياً حصلنا على ألوان شفافة aquarelle – water colours أو كتيمة gouache – poster colours، وفي النوع الكتيم تكون كمية الصمغ أقل منها في النوع الشفاف. يضاف السكر أو العسل أو الجليسيرين عند تحضير الألوان المائية لزيادة المرونة كما تضاف مواد مانعة للتعفن.

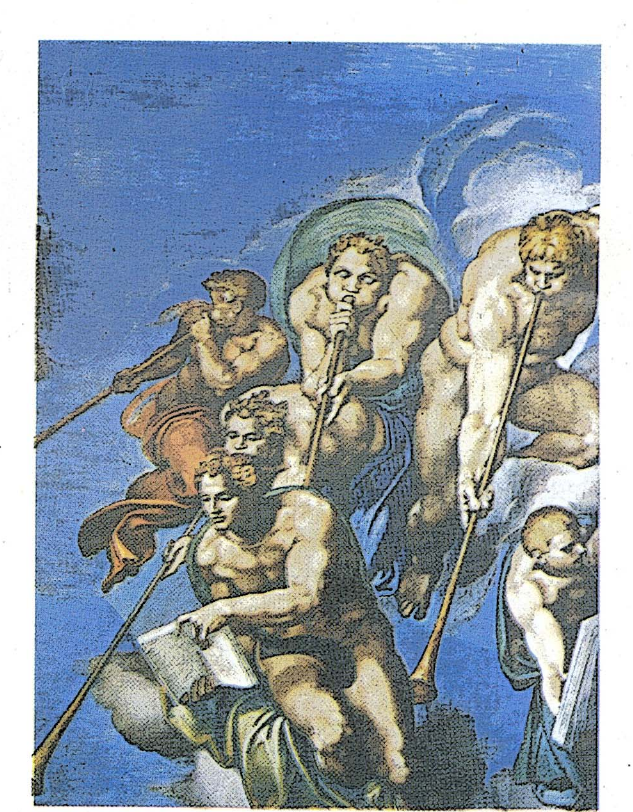
وإذا كان الوسيط بيضاً طازجاً أو كازئيناً caséine – casein (وهو الحليب المقشور المجبّن ممزوجاً بالكلس الحي، وله نوع تركيبي) سميت الألوان تمبرا tempéra – distemper.

وإذا كان الوسيط غراءً بلاستيكياً وهو أكريلاً acryl أو فينيلاً vinyl (وهي راتنجيات تركيبية معلقة بالماء) فيسمى اللون الحاصل باسم واحدة من هاتين المادتين. ومن صفات هذه الألوان أنها لا تعود تنحل بالماء بعد جفافها.

نقوم، في التصوير الجداري، بالعمل على ملاط كلسي مصقولة على الجدار، وهناك احتمالان: الأول أن نصور على الملاط وهو رطب مستعملين المساحيق الملونة ممزوجة الماء،

وتسمى هذه التقنية «فرسك» presco – prèsque، فيثبت اللون أثناء جفاف الملاط الكلسي بملامسة الهواء الذي يحوي غاز الفحم بالتأكسد، إذ يتحول الكلس إلى فحمات الكالسيوم، وتعمل بلورات الطبقة السطحية على وقاية الألوان وذلك حسب المعادلة التالية:

$$Ca + H_2o + Co_2 \longrightarrow Co_3Ca + H_2$$



ميكل أنجلو - تفصيل من فرسك يمثل مشهد الدينونة - كنيسة السكستين في روما - القرن السادس عشر.

أما الاحتمال الثاني فهو أن نصور على الملاط الكلسي بعد جفافه مستعملين المساحيق الملونة ممزوجة بأحد الوسطاء المائية التي ذكرناها فيعمل الوسيط عندها على تثبيت اللون ووقايته، وتسمى هذه التقنية secco أي على الناشف.

2. الألوان الزيتية:

تعجن المساحيق الملونة، في هذه الألوان، بزيت الكتان أو زيت الخشخاش المحسنين، عجناً يدوياً أو آلياً، ويضاف إلى بعضها مجففات تركيبية أو شمعاً يحسن قوامها، وتمدد أثناء العمل بالنفط المعدني أو بعطر التربنتين النباتي.

3. ألوان الحوار (الباستيل) pastel:

تصنع هذه الألوان من الحوار الطبيعي أو فحمات الكالسيوم التركيبية، فيمزج أحد هذين بالمسحوق الملون ثم يرطب المزيج بمحلول صمغي مخفف ويصب بعدها في قوالب بحجم الإصبع حتى يجف. وإذا ما استعملنا الزيت أو الصمغ كوسيط بدل الصمغ، حصلنا على باستيل صمغي أو شمعي.

أحبار الخطاطين:

تكتب المخطوطات وتزخرف بأحبار ملونة تتركب من مساحيق لونية ومن وسيط صمغي مائي هو الصمغ العربي، وهو صمغ نباتي يحل في الماء. وقد ترك لنا الخطاطون العرب التقليديون وصفات مختلفة لصناعة الحبر يدخل في تركيبها، مع الصمغ العربي، الزنجفر والزنجار والزرنيخ والعفص. ويستعيض بعض الخطاطين اليوم عن الحبر التقليدي بما يسمى «الحبر الصيني» وهو حبر كالياباني والهندي يحضر في بلاده بملونات ووسائط خاصة في تلك المناطق.

أحبار الطباعة:

تعتمد صناعة أحبار الطباعة على المساحيق اللونية، وكانت وسائط تلك الأحبار في القديم الزيوت النباتية الثابتة وأنسبها

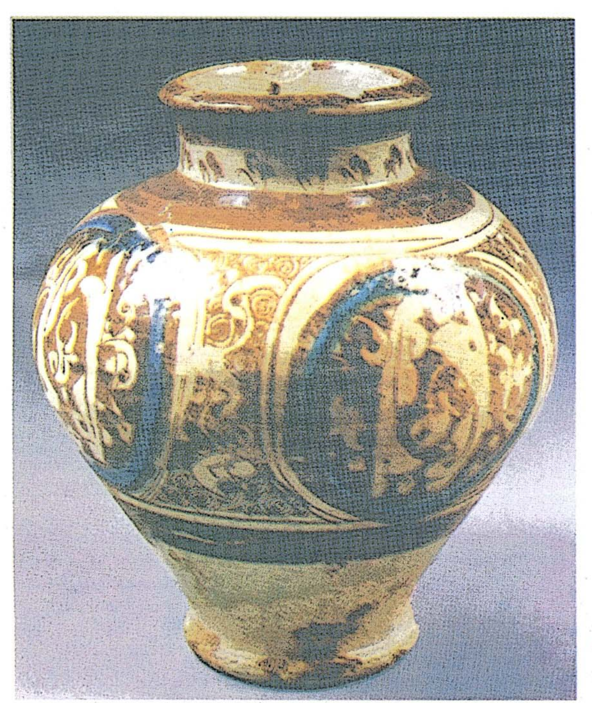


لوحة منقولة عن الخطاط التركي أمين سرّي القادري 1773م.

زيت الكتان. أما اليوم فإن أحبار الطباعة تعتمد وسائط تركيبية وسوائل معدنية طيارة أو مائية بنسب مختلفة تتماشى مع نتيجة الطباعة المطلوبة. وتباع هذه الأحبار معلّبة جاهزة للاستعمال ولها أدلَّة وتحمل لصائق لشرح الغرض التي هُيِّأت من أجله.

ألوان الخزف:

أساس صناعة الخزف هي السيليكات، فالصلصال clay - glaise هو في الغالب سيليكات الألمنيوم المائية، ويمتلك الصلصال نفسه قدرةً لونية تتدرج من الأبيض إلى الأسود مروراً بمجموعة صفراء وحمراء وبنية، وهذا الصلصال مع ما يضاف إليه من مساحيق ملونة معدنية تعدّل في لونه ومن أكاسيد مساعدة على تكوين الحرارة ومن مساحيق زجاجية، يدخل في الأتون، حسب الطريقة القديمة، أو في فرن حديث خاص بصناعة الخزف حيث تتم عمليّة الشيّ أو الحرق مما يجعل لون الخزف بعدها مضيئاً وكتيماً وثابتاً.



إناء خزفي من سورية - القرن الثالث عشر - متحف دمشق الوطني

ألوان الطلاء:

تكون هذه الألوان على نوعين مائي وزيتي وتباع معلبة جاهزة للاستعمال. وكانت ألوان الطلاء المائية في الماضي تُصنع يدوياً من الجص المنقوع في الماء أو الكلس الحي المطفأ بالماء ومن وسيط مائي يحتوي على غراء حيواني وصمغ نباتي، فيكون الطلاء والحالة هذه ذا لون أبيض ناصع ويصح تلوينه باستعمال المسحوق الملون المناسب.

وأما ألوان الطلاء الزيتية فكانت تعتمد على مسحوق أبيض الزنك الممزوج بزيت الكتان المغلي أو على مسحوق أبيض فحمات الرصاص، ويلون ذلك بالمسحوق الملون المناسب.

أما اليوم فتصنع ألوان الطلاء المائي آلياً من أبيض التيتان الممزوج بوسيط مائي بلاستيكي فينيلي أو أكريلي ويلون المزيج بمسحوق ملون. أما ألوان الطلاء المسماة إتّباعاً زيتية فإنها تصنع اليوم من المساحيق الملونة المناسبة ممزوجة بوسيط راتنجي تركيبي مذاباً في مذيبات معدنية طيارة.

❖ ❖ ❖

مراجع البحث:

1 . دُني بيبونّيه: حفظ الأخشاب المتعددة الألوان وترميمها . المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية: دمشق 1989.

2- XAVIER DE LANGLAIS: LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE A L' HUILE FLAMMARION, PARIS 1959.

3- KENNETH CLARCK : THE POTTER'S MANUAL - CHARTWELL, NEW JERSE 1983.

غياب برهان كركوتلي





فقدت الحركة التشكيلية السوريّة المعاصرة مساء الثامن والعشرين من كانون الأول عام 2003 الفنان المعروف «برهان كركوتلي» الذي ولد في دمشق عام 1938, ودرس الفن في كلية الفنون الجميلة في القاهرة. قام بالتدريس لفترة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، كما ساهم بتأسيس نقابة الفنون الجميلة في سورية التي غادرها مطالع السبعينات للإقامة في ألمانيا التي توفي ودفن فيها بحضور لفيف من الفنانين التشكيليين السوريين والعرب المقيمين في عدد من البلدان الأوروبية، وذلك في مقبرة العلماء والفنانين المبدعين في ضواحي مدينة «بوت» التي توفي فيها.

الفنان الشعبي المعاصر





عُرّف الفنان كركوتلي من خلال رسومه التي نفذ معظمها بتقنية الأبيض والأسود، وأوقفها على موضوعات اجتماعية وسياسيّة تتعلق بحركات التحرر الوطني العربي والعالمي، خاصة قضية فلسطين التي شكلت الشغل الشاغل له، وكذلك ثورة المكسيك حيث عاش في هذه الدولة لفترة من الزمن.

كما عالج في رسومه موضوعات شعبية عربية استلهمها من الرسوم الشعبيّة العربيّة والمنمنمات الإسلاميّة، وقد كان حريصاً على تطريز رسومه بالكتابات والنصوص والأمثال، إضافة إلى الزخارف النباتية والتوريقات والمنمنمات والموتيفات التي حفلت بها الفنون العربية والإسلاميّة التي شكلت المعين المثمر لتجربته الفنية المتفردة موضوعاً وشكلاً.

ولأن الفنان برهان كركوتلي اعتمد تقنية الأبيض والأسود صيغة رئيسة في تنفيذ غالبية أعماله، يمكن تصنيف تجربته ضمن فن الحفر والغرافيك، فقد نهضت على تباينات الأبيض والأسود، وظلت كذلك، حتى في الأعمال الملونة، إذ جاء اللون فوق تهشيرات خطوطه وعناصر لوحته، شفيفاً وبدرجة واحدة تطل من خلالها الرسوم والموتيفات بوضوح وجلاء..

لقد اعتمد الفنان كركوتلي في تنفيذ أعماله، على الرسم القوي، ورصف الزخارف الدقيقة بانتظام وتماثل، في هيكليّة الأشكال المشخصة، إنساناً كانت أم حيواناً أم جماداً، وقد تصرف في النسب الواقعيّة لهذه المشخصات وطريقة رسمها، وهي مستوحاة على الغالب، من الحياة الشعبيّة العربية، ورموز النضال الوطني والقومي العربي بشكل عام، والفلسطيني بشكل خاص، كما رسم الثورة المكسيكية ورموزها بنفس الروحيّة والأسلوب الذي جمع فيه، بين فطرية الفن الشعبي ومبالغاته المحببة، وثقافته كفنان معاصر، درس الفن أكاديمياً، لذلك يمكن تسمية فنه بالفن الشعبي المعاصر.

أوقف الفنان برهان كركوتلي غالبية تجربته الفنيّة لنصرة القضية الفلسطينية والدفاع عنها، لذلك اعتبر من أبرز فنانيها، وله مساهمات مبكرة في الحركة التشكيلية السورية



المعاصرة، حيث شارك في معرض الخريف بدمشق عام 1955 و 1956 فنال في العام الأخير، الجائزة الأولى وقدرها 1000 ليرة سورية، كما شارك بمعرض الربيع للعام 1959, وبالتدريج غابت مشاركاته في المعارض المحلية، ثم انقطعت كلياً بعد مغادرته لسورية والإقامة في ألمانيا وأمريكا اللاتينية.

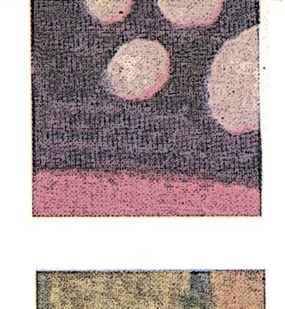
وككل المصورين السوريين في مطالع الحركة التشكيلية، مارس الفنان كركوتلي، أكثر من لون من ألوان الفن التشكيلي قبل أن يستقر مع (الرسمة - المحفورة). فقد قدم في معرض العام 1959 تجربة متميزة في النحت حملت عنوان «الشهيد» وكانت خلافاً لرسومه، كتلة بسيطة شديدة الاستقرار، خالية من الحركة والفراغات والمنمنمات والتفصيلات الصغيرة.

حافظ الفنان كركوتلي على مقومات رسومه المستوحاة من الرسوم الشعبية وعناصرها الإنسانية والطبيعيّة فالرجل والمرأة في أعماله، شخصيات شعبيّة بملامحها وثيابها والبيئة التي وضعهما فيها المؤلفة من الطيور والأزهار والنباتات والبيوت والمزهريات والأسماء والنصوص والأسماك ووحدات التطريز والزخرفة النباتية وغيرها، وهذا ما فعله في رسومه التي كرسها للثورة المكسيكية، حيث أسقط الفن الشعبي العربي عليها، مع التأكيد على رموز وخصوصيات الشعب المكسيكي ولباسه وزخارفه.

على هذا الأساس، يمكن النظر إلى تجربة الفنان برهان كركوتلي على أنها فن شعبي معاصر، أبرز وأهم مقوماتها: الرسم القوي الواضح والحاضر في كافة عناصر اللوحة، والزخم التعبيري الذي تؤديه الحشود الكبيرة من الزخارف والتطاريز وتداخلات الأبيض والأسود، والرموز والمصطلحات المأخوذة من الفن الشعبي العربي، ولعل هذه الخاصيّة الشعبيّة، هي التي لفتت انتباه أوروبا له، وتالياً الاحتفاء بفنه العربي المعاصر الذي أخذ طريقه إلى بلدان عديدة في العالم، عن طريق تحويله إلى ملصقات وبطاقات بريديّة، وقد ساعدت تقنية الأبيض والأسود التي غلبت على أعماله، في عملية التعميم هذه.

التحرير

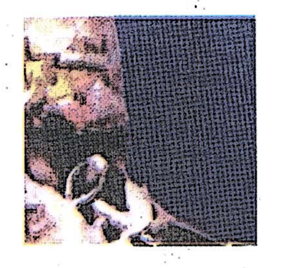
❖ ❖ ❖









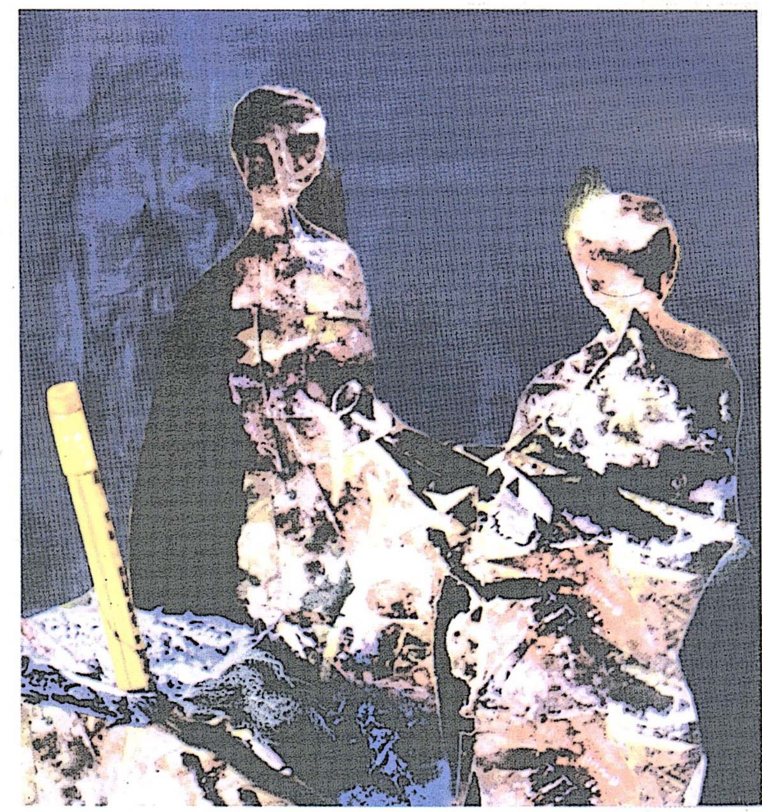


جريدة المجلة

ستقوم مجلة «الحياة التشكيلية» اعتباراً من هذا العدد، بإفراد مساحة واسعة لأبرز الأنشطة الفنية التشكيليّة بضروبها المختلفة، التي تشهدها الحركة التشكيليّة السورية والعربية والعالميّة، في الفترة الزمنية التي تسبق صدور كل عدد جديد من أعدادها، بهدف التوثيق لهذه الأنشطة، ووضع الباحثين والمهتمين في صورتها، ما يوفر لهم مادة بحثية يمكن العودة إليها عند الحاجة، كما أن تراكمها، من عدد لآخر، لا بد أن يزيد من أهميتها كوثيقة مدونة يحتاجها المبدع والباحث في آنٍ معاً.

أمين التحرير

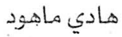
التشكيل السوري



حميدة السنان

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق ما بين 11 و 2003/10/16 معرضاً للفنانة السعوديّة حميدة السنان ضم 23 لوحة متعددة الحجوم والتقانات والمواضيع وحتى الأساليب. الفنانة من مواليد القطيف في السعودية عام 1969. تعمل مشرفة بمرسم فن منذ العام 1995. أقامت ستة معارض فردية آخرها في دمشق، وشاركت في العديد من المعارض الجماعية الداخليّة والخارجيّة.

■ شهدت صالة المعارض في «دار المدى» بدمشق ما بين 12 و 2003/10/21 معرضاً لجمعية الفنون البصريّة المعاصرة العراقية، شارك فيه أربعة فنانين هم: أمجد الطيار وهو من مواليد بغداد عام 1973 ويحمل بكالوريوس في الفنون التشكيليّة من بغداد عام 1996, والفنان فلاح عاني



هادي ماهود



■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيليّة بدمشق ما بين 5 و 2003/10/30 معرضاً للفنان يعقوب إبراهيم المولود في الدرباسيّة «الحسكة» عام 1956 والمتخرج من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1982، تابع دراسته العليا في أكاديميّة الفنون الجميلة بمدينة «فلورانس» الإيطاليّة وتخرج فيها عام 1989. يقيم ويعمل في حلب، وهو دائم البحث والتجريب في تقانات التصوير.

من مواليد قضاء بلد عام 1967 ويحمل بكالوريوس في الفنون التشكيليّة من بغداد عام 1992, والفنان أحمد نصيّف مواليد بغداد عام 1967 ويحمل بكالوريوس فنون تشكيليّة من بغداد عام 1992, والفنان هادي ماهود مواليد بغداد 1971 ويحمل بكالوريوس في الفنون التشكيليّة من بغداد عام 1996.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيليّة بدمشق ما بين 9/30 و 2003/10/23 معرضاً للفنان ياسر حمود ضم مجموعة من اللوحات المنفذة بتقانات لونيّة مختلفة. الفنان من مواليد طرطوس عام 1963 تخرج في قسم العمارة الداخلية بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1987 صمم ونفذ بانوراما مدخل دمشق الشمالي بين عامي 1990 و 1993. أقام عدة معارض فردية ويشارك في المعارض الجماعية.

■ شهد خان أسعد باشا العظم في دمشق ما بين 1 و 2003/10/7 معرضاً للفنان العربي السوري المغترب في إسبانيا وليد جرجور حمل عنوان «عصافير وحجارة» ضم حوالي ثلاثين لوحة زيتية.

■ شهدت صالة المعارض في المتحف الحربي بدمشق ما بين 8 و 2003/10/23 المعرض الفني التشكيلي الثامن عشر للجيش والقوات المسلحة تحية إلى «تشرين» في الذكرى الثلاثين، ضم مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية الموزعة على الرسمة والمنحوتة واللوحة المحفورة والصورة الضوئية عائدة إلى عدد كبير من الفنانين السوريين واللبنانيين.


الفنان التشكيلي «ياسين الجدوع»

■ فقدت الحركة التشكيليّة السورية في شهر تشرين الثاني الماضي الفنان التشكيلي «ياسين الجدوع» عن عمرٍ يناهز الخمسين عاماً. الفنان من مواليد الرقة، ومن المؤسسين لتجمع فنانيها. أقام عدة معارض فردية، وشارك في العديد من المعارض الجماعية.

■ شهدت صالة تشرين في مدينة حلب مساء الأحد 2003/11/9 افتتاح


«إنما كودا أرثيبيتا»

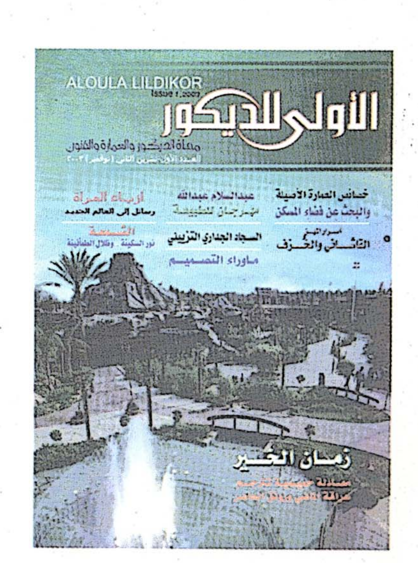


خلود السباعي

معرض «اللوحة الصغيرة» شارك فيه: سعيد الطه، سعد يكن، خلود السباعي، عبد المحسن خانجي، ناصر نعسان آغا، وحيد قصاص، شريف محرم، خلدون الأحمد، ..ومنذر شرابة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني «معهد ثربانتس» بدمشق مساء 2003/11/23 افتتاح معرض للفنانة الإسبانية «إنما كودا أرثيبيتا» ضم 35 لوحة منفذة بخليط من التقانات حملت عنوان «سمفونية اللون» وهي من الحجوم الصغيرة. الفنانة ترأس تجمع الفنانين العالميين من أجل السلام. أقامت العديد من المعارض الفردية، وشاركت في معارض جماعية كثيرة داخل إسبانيا وخارجها.

■ شهد الجناح السوري في مدينة معرض دمشق القديمة مساء 2003/10/22 افتتاح المعرض السنوي للفنانين التشكيليّين السوريين

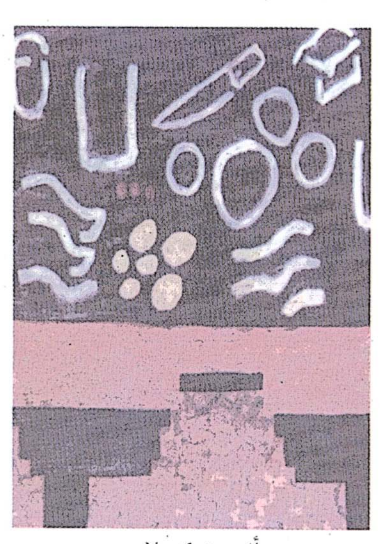


ضم مجموعة كبيرة من الأعمال الموزعة على الرسمة واللوحة المنحوتة والمحفورة والصورة الضوئية ولوحة الخط العربي.

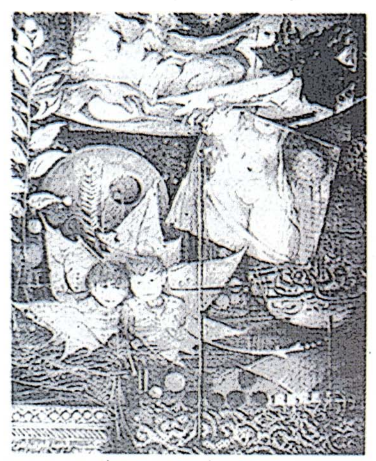
■ صدر في دمشق في العاشر من شهر تشرين الثاني 2003 العدد الأول من مجلة «الأولى للديكور» مجلة العمارة والفنون وهي دورية تصدر كل شهرين وتعنى بفنون العمارة والعمارة الداخلية «الديكور» والفنون التشكيليّة بشكل عام، وكان العدد التأسيسي «صفر» قد صدر في أيلول الماضي.

■ شهدت صالة المعارض في المتحف الوطني بدمشق خلال النصف الأول من تشرين الثاني 2003 معرضاً للفنان الإسباني ألبيرتو كوراثون ضم مجموعة من أعمال الرسم والتصوير والنحت حمل عنوان «كتابة من الذاكرة».

■ شهدت صالة المعارض في المركز



ألبيرتو كوراثون



محفورة للفنان علي الخالد من السنوي

الثقافي الروسي بدمشق مساء 2003/10/14 افتتاح معرض للفنان الروسي «فلاديمير ناديوجين» ضم مجموعة من اللوحات الزيتية.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الإسباني «معهد ثربانتس» بدمشق ما بين 7 و 2003/10/17 معرضاً للفنانة التشكيليّة السورية «إلهام سليم» حمل عنوان «توشيحات أنثوية حاملة» ضم مجموعة من اللوحات الزيتية. الفنانة من مواليد السلمية وخريجة قسم اللغة الإنكليزية في كلية الآداب بجامعة دمشق، درست الفن في مركز أدهم إسماعيل للفنون التشكيليّة بدمشق وتابعت دراسته لمدة عام في فرنسا. أقامت عدة معارض فردية وتشارك في المعارض الجماعية.

■ شهد مكتب عنبر «قصر الثقافة» في دمشق منتصف تشرين الأول 2003 معرضاً للفنان الفرنسي «إيريك آليبر»

ضم مجموعة من اللوحات المستوحاة من سورية. الفنان من مواليد عام 1958 حصل على الميدالية الذهبية للفنانين الفرنسيين المختصين برسم الحيوانات. زار سورية مرات عدة، وعاش بين أهلها في مناطق مختلفة،


إيريك آلبيبر


حمود شنتوت

ورسم البيئة كما شاهدها وأحسّها، وقد أحبّ سورية وأهلها، لذلك أطلق على معرضه عنوان «إهداء إلى سورية».

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق في النصف الثاني من تشرين أول 2003 معرضاً للفنان «سبهان آدم» القادم من الحسكة والدارس للفن بشكل ذاتي. سبق له وأقام عدة معارض فرديّة، وشارك في العديد من المعارض الجماعيّة.

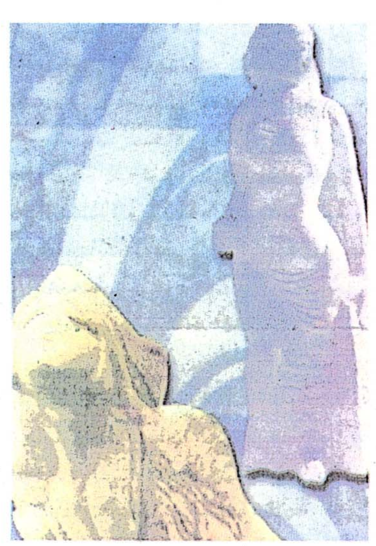
■ شهدت صالة «أورنينا» للفنون بدمشق خلال النصف الأول من تشرين أول 2003 معرضاً للفنان «حمود شنتوت» ضم مجموعة من أعماله الجديدة. الفنان من خريجي قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1980. تابع دراسته في باريس وتخرج عام 1984. أقام العديد من المعارض، وهو مشارك دائم في المعارض الجماعيّة.

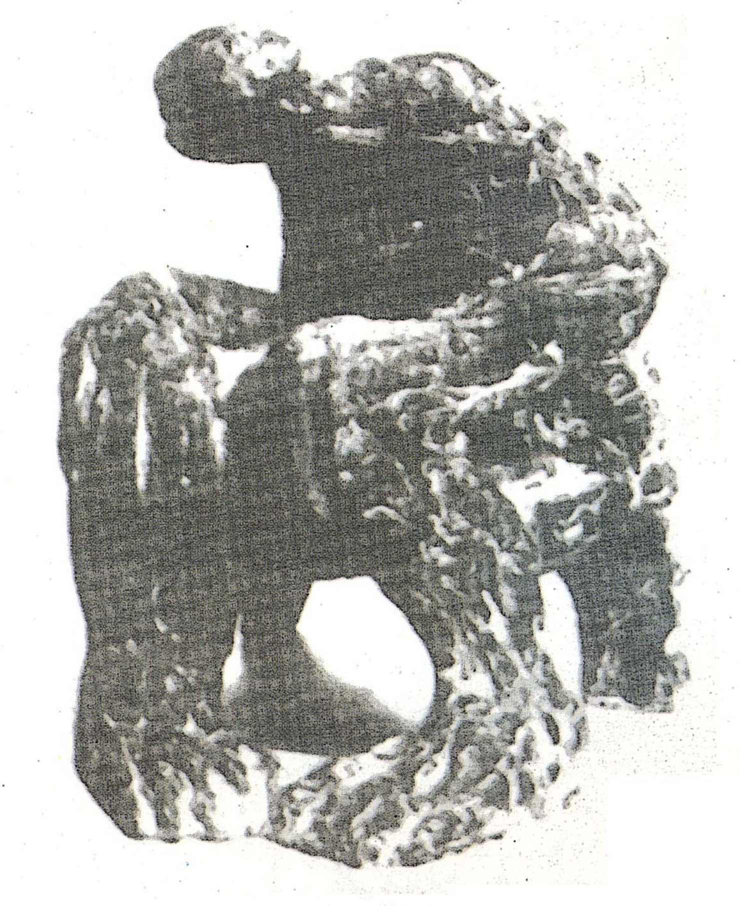
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق ما بين 18 و 25 تشرين أول 2003 معرضاً للفنان «محمد بعجانو» ضم مجموعة من منحوتاته الجديدة المنفذة بخامات ومواد مختلفة. الفنان من مواليد اللاذقية، درس النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، له تجربة متميزة وحاضرة في التشكيل السوري المعاصر.


سبهان آدم

■ شهدت صالة «الأسد» للفنون الجميلة بحلب مساء 2003/10/11 معرضاً للفنان «خيرو حجازي».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة السويداء خلال شهر تشرين ثاني 2003 معرضاً للفنان العربي السوري المقيم في إسبانيا «فؤاد أبو سعدة». الفنان من خريجي قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة مطلع السبعينات من القرن الماضي، تابع دراسته في إسبانيا حيث يقيم


محمد بعجانو



محمد عمران

حالياً. أقام العديد من المعارض الفرديّة داخل سورية وخارجها، وشارك في العديد من المعارض الجماعيّة.

■ شهدت صالة «البنك الألماني» في العاصمة الألمانية «برلين» خلال تشرين الثاني 2003 معرضاً للفنان «علي السرميني» ضم أربعين لوحة منفذة بتقانات مختلفة. الفنان من مواليد حلب 1939, تخرج من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1972. تابع تخصصه العالي في نفس المجال بالمدرسة العليا للفنون ببرلين. يعمل أستاذاً لمادة التصوير في كلية الفنون بجامعة دمشق أقام العديد من المعارض داخل سورية وخارجها، وهو مشارك دائم في المعارض الدورية.

■ شهدت صالة «قصر اليونيسكو» في بيروت ما بين 12 و 2003/11/19 معرضاً للفنان العربي السوري «سعد يكن» ضم 32 لوحة زيتية و23 رسماً بالأبيض والأسود والإكليريك. الفنان من مواليد حلب 1950. درس الفن لمدة سنتين في كلية الفنون بجامعة دمشق ثم غادرها قبل أن يكمل الدراسة. أقام العديد من المعارض الفردية داخل سورية وخارجها، وهو مشارك دائم في المعارض الدورية.

■ شهدت صالة المركز الثقافي



سعد يكن



علي السرميني

الفرنسي بدمشق ما بين 4 و 29 تشرين الثاني 2003 معرضاً حمل عنوان «مسرح الحياة» شارك فيه الفنانون «خالد تكريتي، علي مقوص، أحمد معلا، صفوان داحول، باسم دحدوح، إدوار شهدا، ومصطفى علي» ضم المعرض سبعة أعمال فنية بمعدل عمل واحد لكل فنان.

■ شهدت صالة مركز الفنون بمدينة «المنامة» في مملكة البحرين مساء السبت الثامن عشر من تشرين أول 2003 معرضاً للفنان العربي السوري الراحل «فاتح المدرس» ضم خمسين لوحة من إنتاجه وقد رافق المعرض عرض فيلم عن الفنان المدرس.

■ شهدت صالة «قصر المؤتمرات» في مدينة «بيربينيون» بفرنسا خلال تشرين الثاني 2003 معرضاً للفنان العربي السوري «محمد هدلا» ضم مجموعة من لوحاته التي تتحدث عن مسقط رأسه «طرطوس». الفنان من خريجي قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، أقام العديد من المعارض الفرديّة، وهو مشارك دائم في المعارض الجماعية.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق ما بين 2 و 2003/12/12 معرضاً للفنان الشاب «محمد عمران» ضم خمساً وعشرين تمثالاً منفذاً من البرونز من قياسات مختلفة، الفنان من خريجي قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة

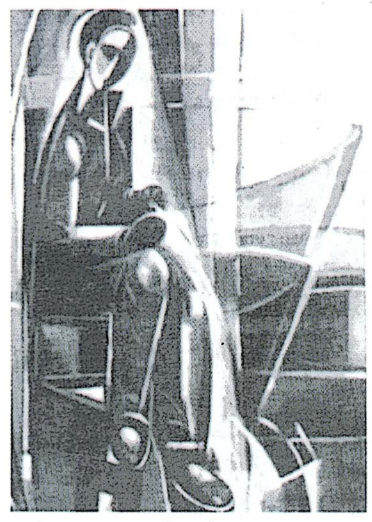


يفغني شاتالوف

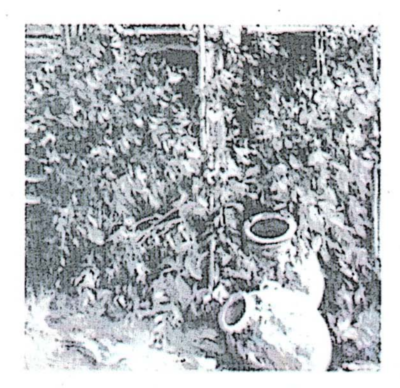
دمشق، والمعرض هو الأول له، سبق وشارك في العديد من المعارض الجماعية، وقد نالت أعماله الجائزة الكبرى في بينالي المحبة لصبف 2003. الذي خصص للفنانين الشباب (ماتحت 35 عاماً).

■ شهدت صالة «الفنار» للفنون الجميلة في محافظة «حولي» بالكويت ما بين 6 و 2003/11/21 معرضاً للفنان العربي السوري «عبد السلام عبد الله» ضم مجموعة من لوحاته التي يصوّر فيها المناظر الطبيعية الخلوية والأزاهير والطبيعة الصامتة. الفنان من مواليد «الرميلان» عام 1961. متخرج من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1985. أقام العديد من المعارض الفردية، ويشارك في المعارض الجماعية.

■ شهدت أروقة فندق الشام بدمشق



هيثم شكور



عبد السلام عبد الله

على هامش مهرجان دمشق السينمائي الدولي الأخير ما بين 6 و2003/12/13 معرضاً للفنان «حسام وهب» ضم ثلاثين لوحة وجهيّة كاريكاتيريّة تمثل ممثلين وفنانين سوريين وعرب. الفنان يعمل في مجال رسم الوجوه الكاريكاتيريّة في مجلة «فنون» منذ عام 1998 والمعرض هو الأول له.

■ شهدت صالة المعارض في المركز

الثقافي الروسي بدمشق ما بين 1 و 2003/12/10 معرضاً للفنان الضوئي الروسي «يفغني شاتالوف» ضم 54 صورة ضوئية ملونة حملت عنوان «ألوان من سورية».

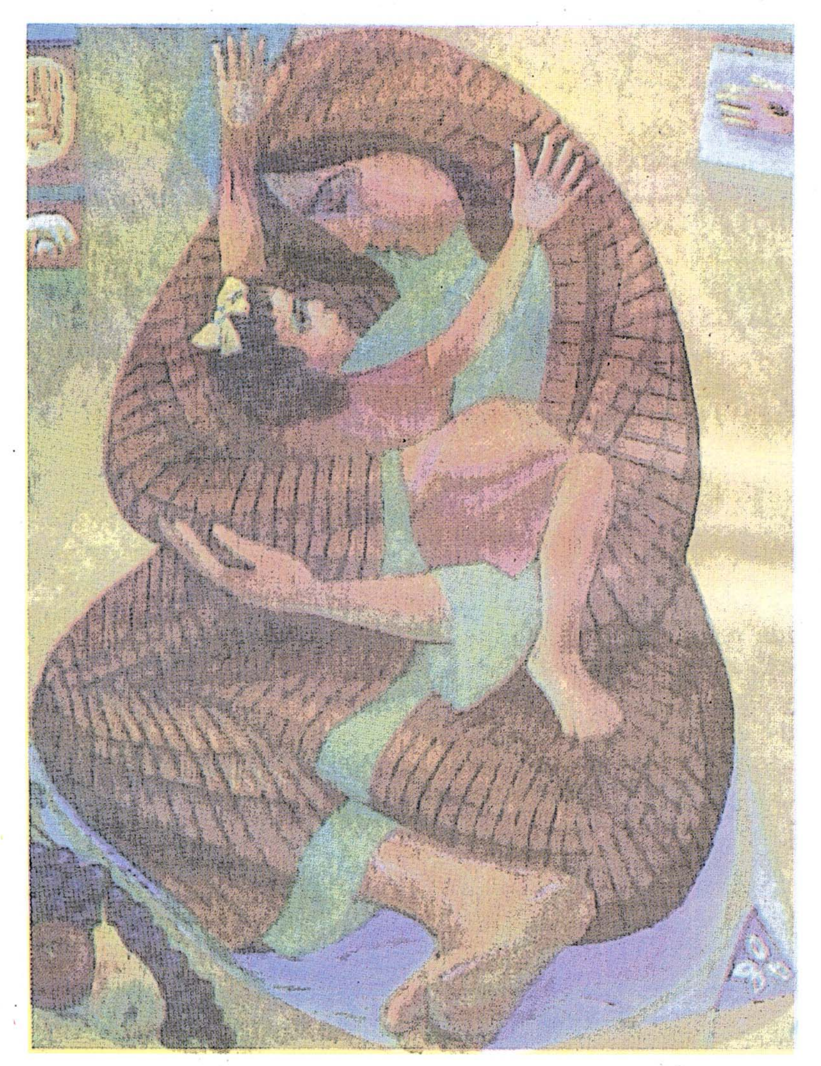
■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق ما بين 4 و 2003/11/18 معرضاً للفنان «عبد المحسن خانجي» حمل عنوان «المولوية بين الحركة والسكون» ضم 29 لوحة زيتية تناول فيها موضوع «المولوية» في أوضاع وحركات مختلفة. الفنان من مواليد حلب 1950 درس الفن دراسة خاصة، أسس صالة لعرض الفن التشكيلي في مسقط رأسه دعاها «صالة الخانجي». أقام العديد من المعارض داخل سورية وخارجها، وشارك في كثير من المعارض الجماعية.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيليّة بدمشق ما بين 1 و 2003/12/15 معرضاً للفنان «هيثم شكور» ضم مجموعة من لوحاته التي يتناول فيها موضوعات تدور حول البحر والمراكب والصيادين. الفنان من مواليد اللاذقية، درس الفن بنفسه، أقام العديد من المعارض الفرديّة، وله مشاركات عديدة في المعارض الجماعيّة.

■ شهدت صالة «أرابيسك» في مدينة «هايدل بيرغ» الألمانية ما بين 6 و 2003/12/21 معرضاً للفنان العربي السوري «محمد غنوم» ضم 35 لوحة كان قد رسمها ما بين عام 2000 و 2003.

الفنان من مواليد دمشق، تخرج في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وتابع دراسته العالية في الاتحاد السوفييتي السابق. أقام العديد من المعارض الفردية داخل سورية وخارجها، وهو مشارك دائم في المعارض الجماعية. له تجربة متميزة قائمة على معطيات الحرف العربي وقدراته التشكيليّة والتعبيريّة.

■ شهدت صالة المعارض في المتحف الوطني بدمشق ما بين 3 و 2003/12/18 معرضاً للفنان «عبد الكريم فرج» حمل عنوان «رحلة الفن من وارسو إلى دمشق» ضم 105 لوحات ومحفورات منفذة بتقانات مختلفة. الفنان من مواليد السويداء. درس



ممدوح قشلان



سميح الباسط

الحفر في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق وأكاديمية الفنون بالعاصمة البولونية «وارسو»، وهو أستاذ مادة الحفر في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

■ شهدت أروقة فندق الميرديان في دمشق ما بين 1 و 2003/12/6 معرضاً للفنان «سميح الباسط» ضم أربعين لوحة منفذة بتقانات مختلفة. تعلم الفنان الفن بشكل ذاتي، أقام العديد من المعارض الفردية، وشارك في عدد من المعارض الجماعيّة، وهو يكتب الشعر وله كتب منشورة.

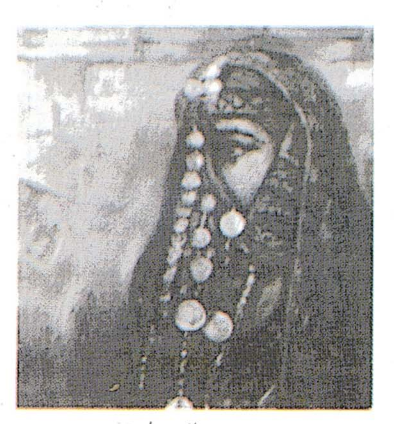
■ شهدت أروقة فندق الميرديان في دمشق ما بين 13 و 2003/12/18 معرضاً للفنان «ممدوح نابلسي» ضم مجموعة من لوحاته الجديدة. الفنان من مواليد طرطوس. تخرج في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1967. تابع دراسته في رومانيا. قدم أعماله في العديد من المعارض الجماعية.

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون التشكيليّة بدمشق ما بين 10 و 2003/12/30 معرضاً للفنانة «أسماء فيومي» ضم مجموعة من أعمالها الجديدة. الفنانة من مواليد عمان بالأردن. تخرجت في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق. تعمل في مجال الديكور التلفزيوني والسينمائي، وتنتج اللوحة. أقامت العديد من المعارض الفردية والجماعيّة.

■ شهدت صالة «قواق» للفنون في حلب ما بين 9 و 2003/10/20 معرضاً للنحات العراقي «حيدر وادي» ضم مجموعة من المنحوتات المنفذة بالبرونز. الفنان من مواليد بغداد 1976 وهو عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، وقد سبق له وأقام معرضاً فردياً لأعماله في صالة «عشتار» للفنون بدمشق قبل عدة أشهر.

■ شهدت صالة العرض الغربية في الجامعة الأمريكية في بيروت خلال النصف الأول من كانون الأول 2003 معرضاً للفنان العربي السوري «ممدوح قشلان» ضم حوالي أربعين لوحة تصوّر مشاهد عمرانية من مدينة دمشق وموضوعات إنسانية أخرى.

■ شهدت صالة المعارض في المركز العربي السوري في «باريس» خلال تشرين الثاني 2003 معرضاً للفنان «عماد صيدي» ضم تسعاً وثلاثين لوحة زيتية بأحجام مختلفة نقلت للجمهور



موسى الحمادة

الفرنسي والجالية العربية، أجواء البيوت القديمة وحاراتها المعبرة عن البيئة الدمشقية والريفية السورية، وقد قام المركز الثقافي السوري بتقديم إحدى لوحات المعرض هدية لوزير الداخليّة الفرنسي الأسبق «جان بيير شوفينمان» عقب إلقائه محاضرة في المركز عن المستشرق الفرنسي الكبير «جاك بيرك».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيليّة بدمشق مطلع كانون الأول 2003 معرضاً جماعياً ضم مختارات من الفن العراقي المعاصر.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق ما بين 11 و 2003/12/20 معرضاً للفنان «موسى الحمادة» ضم مجموعة من اللوحات التي يتناول فيها موضوعات بيئية بأسلوب واقعي مختزل. الفنان من مواليد الرقة 1967. درس الفن في مركز الفنون التشكيليّة، سبق وأقام عدة

معارض فرديّة، وله مشاركات في المعارض الجماعيّة.



■ عن عمر ناهز الثالثة والسبعين، رحل في دمشق في التاسع والعشرين من كانون أول 2003 الفنان التشكيلي السوري «مالك بشور» الذي يُعتبر من الرعيل الأول في التشكيل السوري المعاصر، وقد اشتهر برسم الطبيعة الصامتة والطبيعة الخلوية، وكانت له مشاركات دائمة في المعارض الجماعية، كما أقام عدة معارض فرديّة.

ولد الفنان بشور في صافيتا عام 1930, وهو خريج أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام 1960.

■ وفي حلب، وعن عمر ناهز الثالثة والخمسين، رحل في النصف الثاني من آب عام 2003، الفنان «يوسف الصابوني» بعد معاناة طويلة مع المرض أوقفته زمناً عن الإنتاج الفني الذي أوقفه على تقنية الألوان المائية الشفافة التي كان أحد أهم ممارسيها في سوريّة، رغم أنه تعلم الفن بنفسه ومارسه بسوية بزَّ فيها المحترفين والأكاديميين الضليعين في التعامل مع هذه التقنية العنيدة والحساسة.

ولد الفنان صابوني في حلب عام 1950 يحمل إجازة في الهندسة الزراعية، أقام العديد من المعارض الفردية داخل سورية وخارجها منذ العام 1971 وحتى قبل رحيله، كما شارك في العديد من المعارض الجماعيّة.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مابين 18 و 30 كانون أول 2003 معرضاً لمقتنيات الناقد التشكيلي «طارق الشريف» ضم مجموعة من أعمال عدد من الفنانين التشكيليين بينهم: نذير نبعة، أدهم اسماعيل، أسعد عرابي، خديجة علواني، أسماء فيومي، رضا حسحس، أحمد دراق السباعي، شلبية ابراهيم، والفنان اللبناني «بولغير أغوسيان».

■ شهدت صالة المعارض في بلدة «صلخد» بمحافظة السويداء مساء 20 كانون أول 2003 افتتاح معرض استعادي للفنان التشكيلي الراحل «رياض نرش» وذلك بمناسبة مرور عام على رحيله.

الفنان من مواليد صلخد عام 1960, حصل على الإجازة في الفنون من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، عاد إليها معيداً، ثم حصل على الماجستير والدكتوراه من كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان بالقاهرة وعاد ليعمل مدرساً في قسم الاتصالات البصرية بكلية الفنون بدمشق، توفي إثر حادث سير العام الماضي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مابين 6 و 31 كانون الثاني في 2004 معرضاً للفنان الجزائري «رشيد قريشي» ضم مجموعة من أعماله حملت عنوان «مربعات حرير طبع وحفر» ضمن بعضها قصائد للشاعر للأديب الجزائري «محمد ديب» والفلسطيني «محمود درويش» ونص لجلال الدين الرومي.

ولد الفنان رشيد قريشي في الجزائر عام 1947 في كنف عائلة صوفية، ومنذ طفولته انجذب إلى رقص الخط في المخطوطات الصوفيّة والطلاسم. تغرف أعماله من المخزون الثقافي لتقاليد الخط العربي ويلجأ إلى ركائز تقنية مختلفة منها الحرير والرق والصلصال الغرانيت والفولاذ والحفر والطبع.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالعدوي بدمشق مساء 23 كانون الأول 2003 معرضاً للفنان « نعيم الحمادي» حمل عنوان «نحو بيئة أفضل» ضم مختارات من أعماله التي يعالج فيها قضايا بيئية مختلفة.

■ ضمن فعاليات المؤتمر الثاني والعشرين للأدباء والكتاب العرب الذي عُقد في الجزائر بين 22 و 25 كانون أول 2003، أقيم معرض للفنان العربي السوري المقيم في الجزائر «سعد شوقي» وذلك في صالة فندق الرياض حيث جرت فعاليات المؤتمر. ضم المعرض حوالي ثلاثين عملاً فنياً تقاسمها النحت والتصوير الزيتي تناولت موضوعات وطنية وإنسانية مختلفة. يُذكر أن الفنان شوقي من خريجي قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، يعيش ويعمل في الجزائر منذ عدة سنوات.

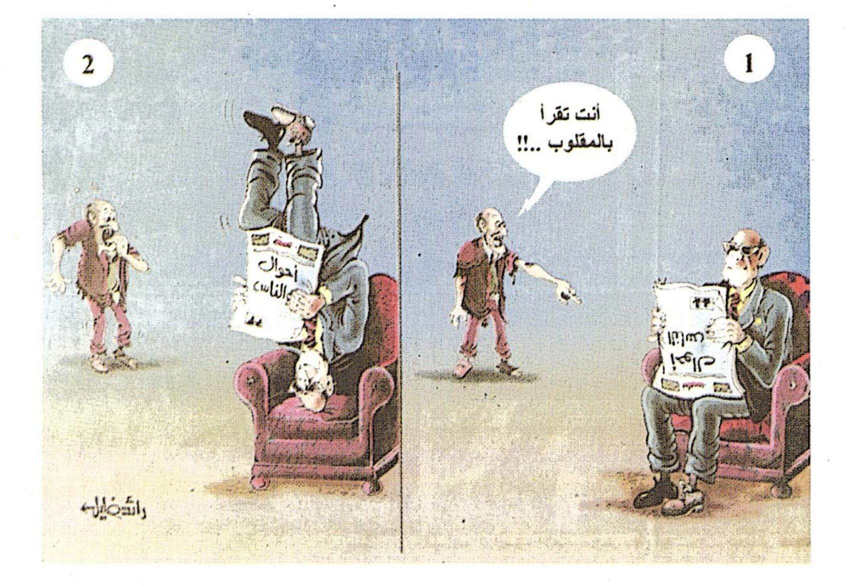
■ اختارت جمعية الكتاب والفنانين، وجمعية المراسلين، ولجنة جائزة «ران لوي» للكاريكاتير السياسي التابعة للأمم المتحدة، رسام الكاريكاتير العربي السوري «رائد خليل» ليكون من العشرة الأوائل المكرمين عالمياً في فن الكاريكاتير السياسي للعام 2003/2002، حيث سيمنح شهادة تقدير موقعة من الأمين العام للأمم المتحدة السيد كوفي عنان.

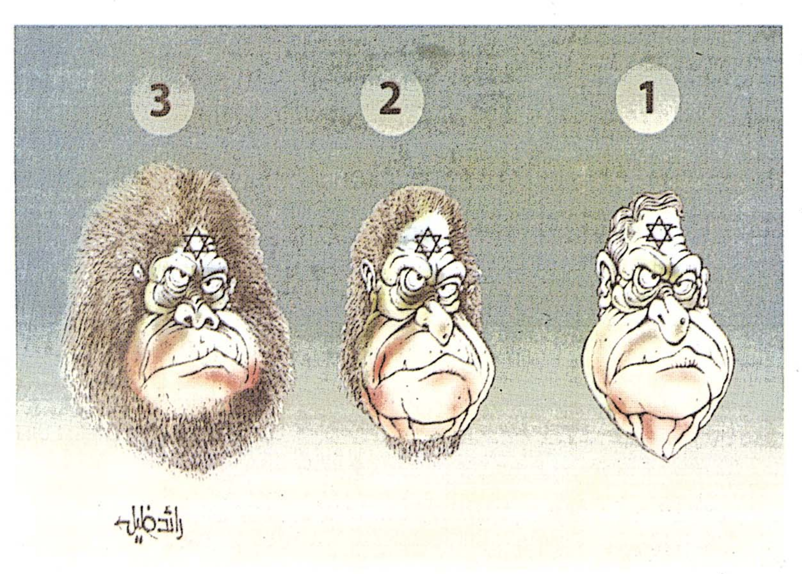
والفنان رائد خليل هو العربي الوحيد المكرم هذا العام إضافة إلى فنانين من روسيا والبرازيل والأرجنتين وأمريكا والهند وبريطانيا.

ويجيء هذا التكريم تقديراً لمجمل أعماله الفنية المميزة ذات المستوى الفني العالمي والتي عكست أهمية تعميق مبادئ الأمم المتحدة وحملت مع خطوطها روحاً إنسانية تصون كرامة الجنس البشري دون تمييز أو تفريق.

الجدير بالذكر أن الفنان رائد خليل نال العديد من الجوائز العالمية من تايوان والصين وقبرص وإيران وبولونيا، ونُشرت أعماله في العديد من الصحف والنشرات والدوريات المحلية والعربية والعالمية، ويعمل اليوم رساماً للكاريكاتير في جريدتي «البعث» و «النور» السوريتين.

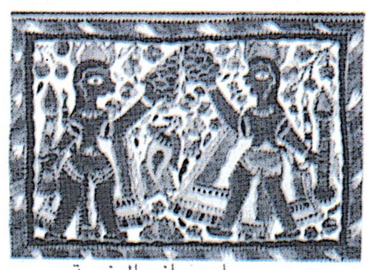
■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مابين 5 و 22 كانون الثاني 2004 معرضاً للفنان العربي السوري المقيم في إيطاليا «سامي برهان» ضم مجموعة جديدة من أعماله التي يعتمد في بنائها التشكيلي

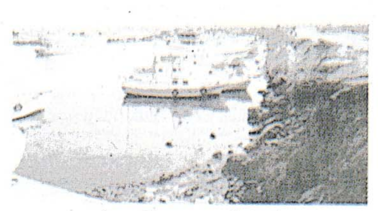




والتعبيري على الحرف والكتابة العربيين.
الفنان برهان من مواليد حلب عام 1929. اهتم مبكراً بالخط العربي ودرّس الفن في ثانويات حلب، ثم غادر للدراسة والإقامة في إيطاليا. درس أكثر من فن، وقد شجعه أستاذ الاستشراق والإسلاميات «لوي ماسينيون» على الاستمرار في بحثه عن جمالية الخط العربي، مؤكداً له صحة اختياره ذلك للوصول إلى فن عربي أصيل.
مابين عام 1963 و 1999 شارك في العديد من المعارض الجماعية في أوروبا وأمريكا وآسيا، كما أقام العديد من المعارض الفردية في إيطاليا ويوغسلافيا والنمسا وسويسرا والدانمارك والولايات المتحدة ولبنان وسورية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق مابين 20 و 31 كانون الأول 2003 المعرض السنوي الرابع والعشرين لنادي فن التصوير الضوئي السوري ضم مجموعة كبيرة من الصور الضوئية المنفذة بالألوان والأبيض والأسود. وقد سبق افتتاح المعرض ندوة حول موضوع «كيف نقرأ اللوحة الضوئية» شارك فيها الدكتور محمود شاهين الأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، والمصور الضوئي عبد القادر الطويل، والمصور الضوئي محمد جلال شيخو وأدارتها الفنانة الضوئية نور جلنبو.


رسوم مادهوباني الهندية


نادي التصوير الضوئي

وقد تم تكريم عدد من مؤسسي نادي فن التصوير الضوئي في سورية، كما وزعت الجوائز على الفائزين بالجوائز الأولى والثانية والثالثة لمعرض هذا العام.

■ شهدت مكتبة الأسد الوطنية بدمشق خلال شهر كانون الأول 2003 معرضاً حمل عنوان «الفن واللجوء» شارك فيه عدد كبير من الفنانين التشكيليين السوريين والفلسطينيين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي في السفارة الهندية بدمشق خلال النصف الثاني من كانون الأول 2003 معرضاً لرسوم «مادهوباني» بولاية «بيها» الهندية. و«المادهوباني» هو في الأساس فن طقسي نسائي مكون من أشكال هندسية ورموز تشكل جزءاً من الفلوكلور الهندي كان يُرسم على الجدران والأرضيات الطينية.

التشكيل العربي

■ شهدت «صالة غراند» في القاهرة مساء العاشر من تشرين الأول 2003 معرضاً للفنانة «معالي زايد» حمل عنوان «الوجه الآخر» ضم 22 لوحة زيتية تناولت فيها موضوعات مختلفة، وقد نفذت هذه الأعمال خلال أربع سنوات استرجعت خلالها كل ما تعلمته في كلية التربية الفنية التي تخرجت منها واتجهت إلى التمثيل، فعرفت كممثلة، وهاهي عبر هذا المعرض، تقدم نفسها كفنانة تشكيليّة.

■ جرت في بغداد مؤخراً، محاولة لإعادة تأسيس العديد من الجمعيات والنقابات المهنية والثقافية العراقية. فقد تم تشكيل هيئة تحضيرية جديدة لجمعية الفنون التشكيلية ترأسها الفنان «نوري الراوي» الذي سعى بدأب إلى إقامة أول معرض عام لفنون الرسم والنحت والخزف والخط العربي في قاعة «الواسطي» في مقر الجمعية المذكورة، حيث رافق المعرض ندوات وحوارات كُرّست للنهوض بواقع الفن التشكيلي والفنون الجميلة الأخرى في

المرحلة المقبلة.

■ شهدت الكويت ما بين 16 و 2003/12/27 المعرض الدوري السابع للفنون التشكيليّة والخط العربي في دول الخليج والذي شارك فيه 64 فناناً وضم 122 عملاً فنياً موزعاً على الرسم والنحت والخزف والخط العربي. الدول المشاركة في المعرض هي: الكويت، السعودية، البحرين، قطر، الإمارات العربية المتحدة، وسلطنة عمان.


بابلو بيكاسو

التشكيل العالمي

■ عاد الفنان «بابلو بيكاسو» المولود عام 1881 والمتوفى عام 1973 رمزياً إلى مسقط رأسه في ملقة «جنوب الأندلس» مع افتتاح متحف متخصص بكامله لفنه.

تضم المجموعة الدائمة لهذا الفنان، في المتحف الجديد الذي افتتحه الملك «خوان كارلوس» والملكة «صوفيا» 204 أعمال فنية من بينها 160 عملاً أعارتها لفترة طويلة زوجة ابنه «كريستين رويس بيكاسو» وحفيده «برنار». وفي سبيل اللقاء مع ابنها المبدع، لم تبخل مدينة «ملقة» وحكومة الأندلس في تقديم التسهيلات. إذ قدمتا قصر «بوتيافيستا» الذي يعود بناؤه إلى القرن السادس عشر، وقد أعيد ترميمه للمناسبة وسط الحي التاريخي في «ملقة».

■ أثارت مجموعة من روائع الفنانين الفرنسيين «رينوار» و «سيزان» ضجة في إحدى ضواحي «فيلادلفيا» الراقية بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تنتظر المؤسسة التي تمتلك هذه الروائع تصريحاً قضائياً لنقلها. ويخشى جيران مؤسسة «بارنز» الموجودة في منطقة تكاد لا تعرف في «بنسلفانيا» التي وصفها «ماتيس» مرة بالمكان الوحيد في أمريكا الذي يحترم الفنون... يخشون أن يضر التلوث

وضوضاء الزوار بلوحات لا تُقدر بثمن. ويقول أوصياء أنهم يريدون إنقاذ لوحات تعبيريّة وقطع أخرى، قيمتها ستة مليارات دولار من التلف بنقلها إلى متحف جديد يبعد 12 كيلو متراً وسط المدينة، لاجتذاب مزيد من السياح. ولكن الخطة تثير غضب محبين للفنون يرون في انتقال اللوحات حيلة تجارية تنتهك وصية «ألبرت بارنز» مؤسس المتحف المتوفى عام 1951 الذي كان قد حدد طريقة ومكان عرض هذه الأعمال.

يُقال أن الخطة تهدف إلى زيادة السياحة وإعطاء دفعة لنفوذ المؤسسات الثلاث التي لا تبغي الربح، وتعهدت بجمع 150 مليون دولار مقابل نقل المجموعة. قال «كريستوفر نايت» الناقد الفني بصحيفة «لوس أنجليس» والذي حث مؤسسة «جيتي» على التبرع بأموال كافية تسمح ببقاء المجموعة في مكانها، إذ لا يمكن نقلها بدون تدميرها.

يذكر أن الطبيب «بارنز» الذي حقق ثروة من العقاقير الدوائية كان قد أسس المؤسسة التي تحمل اسمه عام 1922 بعد أن أصبح جامع تحف وصاحب مشروعات إنسانية. يقع المتحف الذي يضم هذه الأعمال الهامة في دار فسيحة تحوطها منطقة مشجرة مساحتها 5 هكتارات في ماريون السفلى في «بنسلفانيا» ويضم 181 لوحة للفنان «رينوار» و69 لوحة للفنان «سيزان» وهذا العدد يزيد عن كل المعروض في متاحف «باريس» بالإضافة إلى 60 لوحة للفنان «ماتيس» و44 لوحة للفنان «بيكاسو».



ليوناردو دافنشي (العذراء و المغزل)

■ سُرقت لوحة «العذراء والمغزل» للرسام الشهير «ليوناردو دافنشي» من قلعة اسكتلندية يملكها دوق «بوكلوتش» وهي قلعة «دورملانريغ» قرب «دمفريس». وقدرت الصحف البريطانية قيمة اللوحة بنحو ستين مليون جنيه إسترليني، أو خمسة وتسعين مليون دولار.

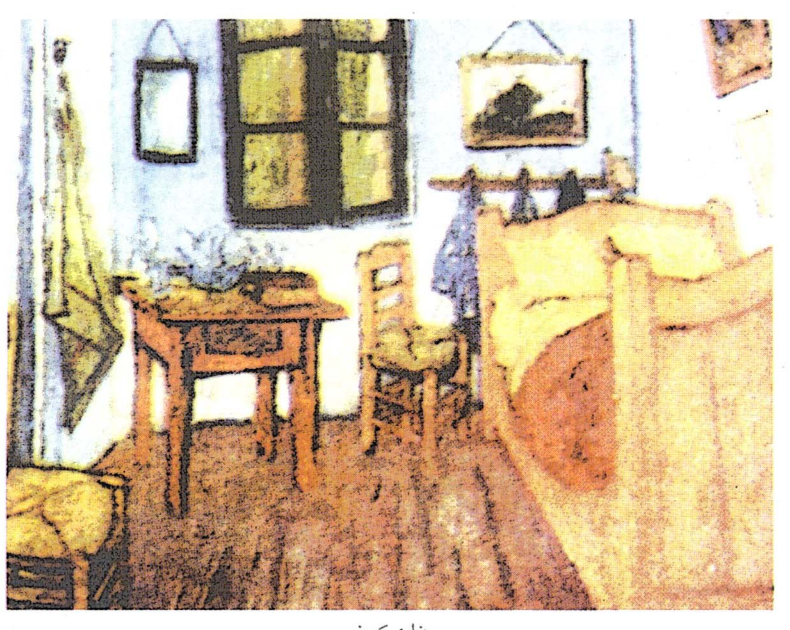
وعرضت شركات التأمين البريطانية دفع مئات الآلاف من الجنيهات الإسترلينية مقابل استعادة هذه اللوحة. وكان رجلان قد استطاعا أن يتغلبا على خادم القلعة المفتوحة ويهربا باللوحة المسروقة في سيارة كانت تقف في الخارج، وقد رسمت اللوحة بين العامين 1500 و 1510 وهي تصور السيدة العذراء والسيد المسيح ممسكاً بمغزل على شكل صليب.

والدوق «بوكلوش» من أغنى ملاك الأراضي في اسكتلندا ويملك واحدة من أروع المجموعات الفنية في بريطانيا لعدد من كبار الرسامين وتقدر قيمة المجموعة كلها بأكثر من أربعمائة مليون جنيه إسترليني أو نحو من سبعمائة مليون دولار.

■ أعلن فريق عمل تلفزيوني يعمل في مجال الأفلام الوثائقية في «أمستردام» أنه توصل إلى تنفيذ فلم وثائقي خاص بالفنان «فنسنت فان غوخ» اعتمد فيه على مقاطع مصورة للفنان في العام 1890 على يد أحد الهواة، وقد صُوّر الفنان في مشاهد عابرة ومتقطعة، هذا الفيلم الخاص سيعرض في ذكرى مرور 150 سنة على ولادة فان غوخ ويظهر فيه هذا الأخير في مشاهد قصيرة وهو يمشي ويعبر طريقاً في القرية التي ولد فيها «زاندرت». والموضوع يشبه السبق الإعلامي وذلك لأنه ما من فيلم يظهر فيه الفنان حتى اليوم، وبعض المشككين قالوا أنه لا يمكن أن نتأكد كلياً من أن من يظهر في الفيلم هو فان غوخ، لأن وجهه لا يظهر بالكامل، كما أنه لا يقترب من الكاميرا ولا يتحدث في الفيلم. وحسب تقرير منتج الفيلم «جيرون نوز» صاحب شركة «لومينوز فيلم» للإنتاج فإن فان غوخ كان متواجداً في حفل قروي حيث كان يستقبل الأهالي كاهن رعية المنطقة في «زندرت» فما كان من أحد هواة السينما المتواجد هناك لتصوير حدث انتقال الكاهن.. إلا أنه صَوّر الفنان غوخ في تلبيته لتلك الدعوة.

ويعترف أحد ورثة ذلك الشاب الهاوي

أن الفيلم كان موجوداً مع غيره من الأفلام في علبة رطبة في بيت ريفي، وأنه بسبب فضوله لا غير، نظر إلى كل الأفلام القديمة واستمتع بتفاصيلها إلى أن لمح طيف فانْ غوخ فيها وأصرّ على أن يُعرَض الفيلم على متخصصين كي لا يضيع من الإهمال، وبسرعة تم ترميم الفيلم قدر المستطاع لانقاذه، ومع ذلك تأكد الجميع أن هذا الشخص النحيف الأصهب الشعر هو الفنان غوخ ابن البلدة الذي مات فقيراً غارقاً في التعاسة ولوحاته تباع اليوم بملايين الدولارات.



فان كوخ

شهد الخريف الماضي مزادات هامة لبيع عدد من الأعمال الفنية لمشاهير الفنانين العالميين أمثال «فان غوخ 1853 ـ 1890» و «كليمت 1862 ـ 1918» و «مودلياني 1884 ـ 1920» وغيرهم. فقد افتتحت دور المزادات الكبرى أمثال «سوذبي» و «كريستي» في نيويورك، موسمها الخريفي بجملة من المزادات عرض فيها نجم التنس المشهور «جون ماكنرو» تمثالاً من البرونز للفنان «ديفيد سميث» كما عرض «ستيفن وين» أحد أصحاب نوادي المقامرة لوحة عارية للفنان «موديلياني»، كما عرض قطب الإعلام «بيتر برانت» لوحات للفنان «وارهول» وصديقه الفنان الأسمر «جون ميشيل باسكيات».

قال «نيكولاس ماكلين» مدير إدارة الفن الحديث والانطباعي في دار «كريستس» «لم نكن نحاول وضع هذه المعروضات معاً للبيع في ظل حرب قائمة كما كان الوضع في الموسم الماضي، وساد إحساس بالقلق ولم يستطع أحد التنبؤ بأثر التغيرات على الساحة العالمية على المزادات.» وقال جامعو التحف إن أفضل المعروضات تشمل أعمالاً فنية تنتمي للمدرسة الانطباعية والحديثة في الفن التي سيطرت على المزادات.

❖ ❖ ❖



.. الأخيرة ..

تتعاظم يوماً بعد يوم، أهمية الصورة الضوئية وتأثيرها الشديد، في عقول وقلوب المتلقين، على اختلاف أعمارهم وسوياتهم التعليمية والثقافيّة، وتوجهاتهم واهتماماتهم الحياتية، ولهذه السطوة الكبيرة للصورة الضوئية، على المتلقين، أكثر من سبب، لعل أهمها وأبرزها، تعدد نواقلها وانتشارها وسرعة وسهولة إيصالها إلى المتلقين، في أي موقع كان: في المنزل، والعمل، ووسيلة النقل... وحتى في الشارع الذي بدأ يكتظ بوسائل تقديم الصورة الثابتة والمتحركة، وهي في ازدياد وتطور يوماً بعد يوم.

نحن إذن في عصر الصورة الضوئيّة بامتياز، هذه التي حوّلت كوكبنا الواسع الشاسع، إلى مجرد قرية كونيّة صغيرة.

التطور المذهل والفاعل والمؤثر للصورة الضوئية ووسائط نقلها، أربك الفنون البصريّة الأخرى، وحجّم دورها في حياة الإنسان المعاصر، وأوصل بعضها إلى طريق مسدود، تتعاظم تداعياته وإشكالاته، مع تطور الصورة الضوئيّة ووسائط نقلها.

خطر هذا الفن الجديد، استشعره مبكراً العاملون في الحقول الإبداعيّة التقليديّة كالفن التشكيلي والشعر والموسيقا والرواية وغيرها. فمنذ البدايات الأولى لولادة الصورة الضوئية (1839) رفعوا شعار محاربتها، مدعين أنها ابنة فن آلي، بارد، لا يرقى إلى دخول جمهوريتهم، والحصول على حق المواطنيّة فيها!!.

هذا المنع والنبذ والإبعاد، لازال يُمارس على فن التصوير الضوئي حتى الآن، من قبل بعض المزاولين للفنون التقليديّة، وبأكثر من صيغة وشكل، رغم أن فئة ليست قليلة منهم، تتكئ عليه في انجاز الفن الذي يشتغلون عليه كالرسم والتصوير والحفر المطبوع والنحت وغيره، لكن هذا لا يؤثر على المسيرة الظافرة لهذا الفن. فهو يتطور بسرعة كبيرة، وبات يُشكل العنصر الأساس في نسيج ميادين حياتيّة علميّة واقتصاديّة وسياسيّة واجتماعية وإعلاميّة وفنيّة وثقافية لا تحصى، كما دخل تجمعات الفنون التشكيليّة من نقابات واتحادات وجمعيات، ودخل أيضاً صالات عرضها، وبات للصورة الضوئيّة الفنيّة المُتقنة، مريدوها ومتذوقوها، مثلها مثل الرسمة واللوحة والمنحوتة والمحفورة وقطعة الخزف وغيرها، مما يحتم علينا نحن معشر الفنانين التشكيليين، الاقرار والتسليم بحقيقة الأهمية الكبيرة التي بات يُشكلّها هذا الفن في حياتنا المعاصرة، وتالياً بحقيقة تماهي بعض منجزاته التي يقف خلفها فنانون ضوئيون موهوبون وخبيرون، باللغات الإبداعية الرفيعة التي عرفها الإنسان مبكراً، ولا زالت ترافقه حتى اليوم.

■ د. محمود شاهين